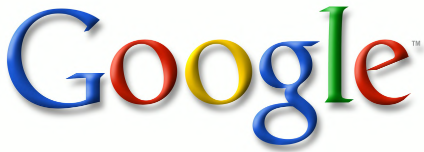








Schnellpressendruck der Buchdruckerei von J. C. Mäcken Sohn in Reutlingen.

Aesthetik

oder

Wissenschaft des Schönen.

Zum

Gebrauche für Vorlesungen

von

Dr. Friederich Theodor Vischer,
ordentlichem Professor der Aesthetik und deutschen Literatur an der Universität zu Tübingen.

Dritter Theil:

Die Kunstlehre.



Stuttgart.
Carl Mäcken, Verlagsbuchhandlung.
1853.

Aesthetik

oder

Wissenschaft des Schönen.

Zum

Gebrauche für Vorlesungen

von

Dr. Friederich Theodor Vischer,
ordentlichem Professor der Aesthetik und deutschen Literatur an der Universität zu Tübingen.

Dritter Theil. Zweiter Abschnitt.

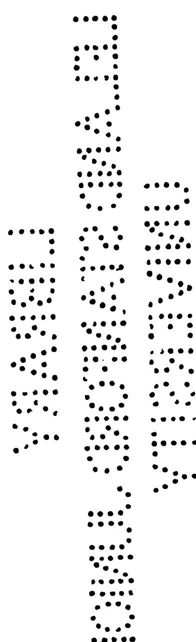
Die Künste.

Zweites Heft:

Die Bildnerkunst.



Stuttgart.
Carl Mäcken, Verlagsbuchhandlung.
1853.



Schnellpressendruck der Buchdruckerei von J. C. Mäcken Sohn in Reutlingen.

Inhaltsverzeichniß.

Dritter Theil.

Die subjectiv-objective Wirklichkeit des Schönen

oder

die Kunst.

Zweiter Abschnitt.

Die Künste.

Erste Gattung.

Die objective Kunstform oder die bildenden Künste.

	§§.	Seite
B. Die Bildnerkunst.		
a. Das Wesen der Bildnerkunst.		
α. Ueberhaupt	597–606	339–370
β. Die einzelnen Momente.		
Die äußere Bestimmtheit.		
Das Material	607	370–377
Polychromie, malerische Hülfen	608	378–384
Postament, Verhältniß zur Umgebung, Größe	609	384–389
Umfang des Darstellbaren		
In Beziehung auf die allgem. Sphäre des Stoffs; Mensch, Thier	610	389–391
In Beziehung auf die Vielheit der Figuren; Verbindung mit der Baukunst: Giebelfeld, Relief	611	391–394
In Beziehung auf nähere Bezeichnung: symbolische Hülfen, Attribut, Gebärdensprache	612	395–399
In Beziehung auf die Zeit: fruchtbarer Moment, Ungleichzeitiges	613	399–403
Die innere Bestimmtheit. Allgemeines Stylgesetz	614	404–406
Behandlung der menschlichen Gestalt überhaupt; Forderung glücklichen Stoffs, Beschränkung im Individuellen und Geschichtlichen	615	406–409
Gegensatz des direct idealisirenden und des individualisirenden, naturalistischen Styls	616	410–414

	§§.	Seite
Die Proportionen	617	414—415
Weichtheile, Muskel, Sehnen, Adern	618	415—418
Haupt, Gesichtsbildung, Haar	619	419—421
Nacktheit, Gewand	620	421—425
Die besondern Formen. Ihre Grenze; Verschmelzung im Ideal	621	425—428
Der bestimmte Moment; Ungezwungenheit, Rundheit; Heftigkeit der Bewegung	622	428—430
Ausdruck des Seelenlebens; Affect	623	430—435
Flüchtiges Mienenspiel; Ausdruck subjectiv innerlichen Geistes	624	435—437
Ruhe der Seele Charakter	625	437—444
Die Composition.		
Linienverhältnisse, Rhythmus der einzelnen Gestalt	626	444—447
Mehrheit von Figuren; Längerichtung im Relief; lockere, engere Verbindung	627	447—450
Giebelfeld; pyramidale Form. Freie Sculptur; lockere, geschlossene Gruppe	628	450—454
Umfassende, cyklische Composition	629	454
b. Die Zweige der Bildnerkunst.		
Das Mythische und nicht Mythische. Hauptaufgabe: Götter und Heroen	630	455
Eintheilung nach den Unterschieden: Thier, allgemein Menschliches Geschichtliches; Schwierigkeit	631	455—460
Eintheilung nach dem Moment und Grade des Umfangs. Statue, Gruppe; Ruhe, harmlose, gespannte Situation	632	461—462
Eintheilung nach dem Unterschiede des Materials und der technischen Behandlung	633	462—463
Unterschied des einfach Schönen, Erhabenen, Komischen	634	463—465
Unterschiede der Verbindung mit andern Auffassungs-Arten der Phantasie	635	465—467
c. Die Geschichte der Bildnerkunst.		
Die treibenden Gegensätze	636	468—469
α. Die Bildnerkunst des Alterthums.		
Die orientalische Bildnerkunst	637—638	469—475
Die griechische (und römische)	639—641	475—481
β. Die Bildnerkunst des Mittelalters.		
Allgemeiner Charakter	642	482—485
Früherer Styl	643	485—487
Späterer Styl	644	487—490
γ. Die moderne Bildnerkunst	645—646	490—496
Anhang. Die verzierende Bildnerkunst. Das lebendige plastische Kunstwerk	647	497—504

B.

Die Bildnerkunst.

a.

Das Wesen der Bildnerkunst.

α. Ueberhaupt.

§. 597.

Der Uebertritt der Baukunst aus der abstracten Massenbildung in die organische Form durch das Ornament, ihr sichtbares Hindrängen nach Ergänzung durch eine Kunst, welche diese Form ursprünglich und eigentlich nachbildet, ist der Ausdruck der innern Nothwendigkeit eines Fortschritts, durch welchen ihre Bestimmung, nur ein erster, objectiver, dem subjectiv beseelten Kunstwerk Unterlage und Stätte bereitender Act der Kunst zu sein (§. 553), wirklich an ihr erfüllt wird. Diese innere Nothwendigkeit, die von anderer Seite im gegenständlich nachahmenden Spieltrieb (§. 515, a.) sich ankündigt, ist in dem Wesen des Schönen selbst begründet, welches in der reinen Einheit von Idee und Bild besteht und daher die wahre Erscheinung dieser Einheit, die Persönlichkeit (vergl. §. 19), als Aufgabe der Kunstdarstellung setzt. Entspricht die Baukunst dem Unorganischen im Gebiete des Naturschönen, so wiederholt sich in dem so geforderten Fortschritte der Kunst der Fortgang des Naturschönen zur beseelten organischen Gestalt.

Zuerst eine Bemerkung über den Namen. Plastik bezeichnet eigentlich nur ein Bilden in weichem Stoff, wie solches, nachdem Thon in der höhern Kunst nur zum Modelle verwandt wird, zur bloßen Vorarbeit geworden ist; die wirklich ausführende Bearbeitung harter Stoffe ist zwar ausgesprochen in dem lateinischen Namen Sculptur, aber darin ist das Gießen nicht mitbefaßt. Das deutsche Wort Bilden bedeutet ursprünglich: etwas einem Andern Aehnliches hinstellen, und zwar entweder in der eigenen Per-

son (z. B. Gott bilden = Gottes Wesen an sich darstellen) oder objectiv durch ein Nachschaffen, sei es durch innere Thätigkeit blos der Phantasie oder an einem äußern Stoffe. Die erstere, intransitive Bedeutung ist verloren gegangen, die zweite, transitive schied im Zeitwort nach und nach die Bestimmtheit der Beziehung auf das nachzuahmende Urbild aus und wurde zunächst, ehe der moderne, ethische und intellectuelle Sinn eindrang, vorzüglich von dem Herausarbeiten eines greiflichen, gediegenen Stoffes aus dem Groben gebraucht, wodurch er organische Form annimmt, die dann allerdings Nachbild eines Urbilds ist, so daß mittelbar darin immer noch der Begriff der Herstellung eines Aehnlichen liegt. In diesem älteren, volksmäßigen Sinne würde das Wort Bilden ganz eigentlich die Kunst bezeichnen, zu der wir nunmehr übergehen; Bildkunst wäre der rechte Name. Allein im substantiven Gebrauche hat das Wort theils umgekehrt den Sinn der Erzeugung einer Aehnlichkeit zu bestimmt und zu sehr in blos geistiger Anwendung behalten, es bezeichnet das einzelne Gleichniß in der Sprache und Poesie, theils ist seine Bedeutung ohne diese Beziehung zu allgemein, so daß man auch schlechthin ein Gemälde darunter versteht; das persönliche Substantiv Bilder ist verloren; dagegen ist durch Gewohnheit das, grammatisch eigentlich unrichtige, Wort Bildner festgestellt und darin jener ältere, gediegene Sinn des Zeitworts Bilden erhalten. Von den verschiedenen Arten der Technik: Formen weichen Stoffes, Hauen, Gießen ist dabei keine ausgeschlossen, während „Bildhauer" die erste und dritte ausschließt. So mag denn stehen: Bildnerkunst, daneben aber auch der griechische und lateinische Name nicht abgewiesen sein. — Was nun die Begründung des Uebergangs von der Baukunst betrifft, so wäre eigentlich gar nicht zu fragen: wie kommt es, daß nun die Kunst fortgeht zur Nachbildung der beseelten organischen Gestalt? sondern: wie kommt es, daß sie damit nicht sogleich anfängt? und: wie kommt es, daß sie diese Nachbildung zunächst nur in der Beschränkung vornimmt, in welche wir die Bildnerkunst sofort sich werden eingrenzen sehen? Die erste dieser Fragen ergibt sich von selbst aus dem Satze, in welchem der §. die Nothwendigkeit des nunmehr sich öffnenden Kunstgebiets einfach aus dem Wesen des Schönen ableitet. Das Schöne ist die reine Einheit zwischen Idee und Bild, die wahre Erscheinung dieser Einheit ist die Persönlichkeit, und die Kunst als die Wirklichkeit des Schönen hat daher unmittelbar, so scheint es, diese absolute Aufgabe zu ergreifen. Die zweite Frage ist in der ersten bereits eingeschlossen; denn wenn es die Aufgabe der Kunst ist, das persönliche Leben darzustellen, so scheint dasselbe auch sogleich nach dem ganzen Umfang seiner Erscheinung erfaßt werden zu müssen, was doch die Bildnerkunst, wie sich zeigen wird, nicht thut. Es drängt sich aber bei dieser zweiten Frage noch ein weiterer Anstand auf. Es ließe sich nämlich, so scheint

es, eher erwarten, daß die Kunst, wenn sie nun den ersten Schritt thun soll, ihren eigentlichen Stoff, die Persönlichkeit, zu ergreifen, vorerst noch in einem andern Gebiete zögernd verweile, in jenem nämlich, worin sich die Persönlichkeit „erst als eine werdende ankündigt" (§. 240). Wir haben die landschaftliche Natur als einen Wiederschein persönlicher Seelenstimmung gefaßt, die Bildnerkunst überspringt sie und nur das Thierleben nimmt sie sich als Vorstufe des persönlichen Lebens zum Stoffe. Die zweite der aufgestellten Fragen sammt diesem weiteren Bedenken, das sich an sie knüpft, wird ihre Beantwortung im Verlauf der Lehre von der Bildnerkunst und Malerei von selbst finden; die erste aber beantwortet sich aus dem Inhalte von §. 553. Die Kunst bedarf, um in das Gebiet der wahren, vollen Einheit des Lebens einzutreten, eines Ansatzes, eines festen Puncts, von dem sie sich zur freien Schwingung abstößt; die Architektur ist ihr Schwungbrett, um zur Plastik überzuspringen, der befestigte Theil des Schwungbretts ist die Kernform der Architektur, dem elastisch schwebenden Theile desselben entspricht die Decorations-Form, welche schon den Uebergang in die Plastik ankündigt. Im Ornamente, diesem Hinüberblühen in die organische Form, verräth die Baukunst das Reich der reinen Verhältnisse und Linien als die Grundlage alles organischen Lebens und nachdem der Verrath geschehen ist, muß sie nun der Kunst, welche das beseelte organische Leben in Besitz nimmt, wirklich Platz machen. Dieses Platzmachen ist auch ein buchstäbliches: die Baukunst ist ja nur Umschließung eines anderweitig zu erfüllenden innern Raumes, ihr Werk wartet auf diese Erfüllung, sie ist der Vorläufer Johannes, der den Gottmenschen verkündigt. Es ist derselbe Uebergang, wie von der unorganischen zur höheren organischen Natur (das vegetabilische Leben als Theil der landschaftlichen Schönheit fällt nach der obigen Bemerkung aus). Dem Urstoffe der Erde wohnte schon der Keim des organischen Lebens inne, die Nachbildung dieses Lebens ist die erste, ursprüngliche Bestimmung der Kunst; aber aus dem Urstoffe schlugen sich zuerst die rohen, festen Massen nieder als Boden und Stätte für das Lebendige, in welchem der Einheitspunct der Seele die unendlich verfeinerte Masse zu seinem Leibe bildet, ebenso schickt sich die Kunst den festen, massigen Bau voran, worauf und worein sie das ideale Abbild des persönlich organischen Lebens stellen wird. Die Erde wartete auf ihren König, den Menschen; der Tempel, das ideale Abbild der Erde, das Bild der Erde, wie sie wäre, wenn der Geist Gottes ihre zerstreuten Massen in ein begrenztes, geschlossenes Ideal des Raumes, in ein himmlisches Jerusalem zusammengeführt hätte, erwartet das ideale Abbild des Menschen, den Gott. Ja noch ehe er eintritt, streckt sie im Ornament und ebenso in der eigentlichen, an ihre Flächen gehefteten Plastik (das Relief bildet, wie wir sehen werden, ebenso ein Ver-

mittlungsglied mit der Baukunst, wie mit der Malerei) ihre Organe nach ihm aus. Die Erde gesteht in der Erzeugung des organischen Lebens und seines Gipfels, des Menschen, was sie eigentlich ist, nämlich blos ernährende Unterlage und Stätte für die höheren Wesen; die Baukunst beginnt dasselbe Geständniß mit dem Ornamente, verstärkt es mit dem an ihre Flächen enger angeschlossenen Bildwerk und vollendet es, indem sie der freien Statue Platz macht. Der §. geht von diesem Punct aus und dann erst zur unmittelbaren Ableitung der innern Nothwendigkeit des Auftretens der Sculptur über; die Erläuterung hat diesen Gang umgekehrt. — Es durfte nicht unerwähnt bleiben, daß die Nachbildung des höheren organischen Lebens sich äußerlich durch den Spieltrieb vorbereitet, durch jene Form desselben nämlich, welche als objectiver Nachahmungstrieb Gegenstände, zunächst zur Ergötzung, in weichen oder harten Stoffen nachahmt.

§. 598.

Verschwunden ist mit diesem Schritte die Getheiltheit einer Kunstform, welche in Inneres und Aeußeres zerfällt und von einem gegebenen Zweck abhängig ist (§. 555, 1.); die dunkle Beziehung derselben zu einem Vorbild in der Natur ist klarer gegenständlicher Nachbildung gewichen und an die Stelle bloßen symbolischen Andeutens tritt die eigentliche Darstellung concreten Inhalts in der ihm untrennbar selbsteigen angehörigen Form: die Bedeutung und ihre Hülle sind in lebendige, sich selbst aussprechende Einheit zusammengefaßt.

Die Baukunst fanden wir nach zwei Seiten auf ein zunächst Außerästhetisches bezogen: nach der einen war sie von dem gegebenen Zwecke, nach der andern von dem Gesetze der Schwere abhängig. Hier handelt es sich zunächst von der ersten dieser zwei Seiten; die Theilung in ein Inneres und Aeußeres fällt unmittelbar mit dieser Abhängigkeit zusammen. Daraus sogleich floß die Schwierigkeit der Lehre von dieser Kunst, der Umweg, der durch eine Reihe verwickelter Unterscheidungen zu dem Puncte führte, wo das Schöne beginnt. Mit diesen Schwierigkeiten hat es jetzt ein Ende; die Bildnerkunst steht auf sich, stellt ein Eines, Ganzes hin. Das blos umschließende Werk der Baukunst faßte ferner die Stoffmasse nur in jene abstracte Linien-Einheit zusammen, für welche im Reiche des Naturschönen kein eigentliches, abgeschlossenes Vorbild zu finden war; wir suchten dunkel umher nach dem Puncte, wo die Phantasie im Schachte des Naturlebens sich geheimnißvoll nach den Grundlagen aller Gestaltung umschaut, sich ahnend in den Prozeß der Krystallbildung versenkt; jetzt

ist Licht geworden, das Urtheil ist in diese Nacht des Zusammenwebens von Subject und Object eingetreten, der klare Gegenschlag, worin der Phantasie ein Gegenstand zum Vorbild wird und diese sich ihn nachbildend gegenüberstellt, ist da. Die Erscheinung der Persönlichkeit steht reif, abgeschlossen vor dem Künstler und erwartet nur die Läuterung von den Schlacken des Naturschönen; er darf nicht mehr zu einer Seele, die anderswoher geliehen wird, aus den Massen des Unorganischen, die in's unbestimmt Weite ausgebreitet, zerworfen und zerstreut umherliegen, die zerflossenen und abgebrochenen Linien zusammenführen, um sie zu dem Ganzen zu vereinigen, das jener geliehenen Seele den abstracten Leib, richtiger das bloße, auf den wahren Leib jener Seele vorbereitende, hinüberdeutende Kleid geben soll. Dieß ist denn zugleich das Ende der bloßen Symbolik. Das Vorbild selbst ist Einheit von Seele und Gestalt. Die Seele selbst ist concret. Die Seele, welche der Baukunst zur Umkleidung gegeben war, zerfiel in zwei Seiten: zunächst war sie auch eine concrete, nämlich die geistige Persönlichkeit des Gottes, auch des zum Staat organisirten, in seinen höheren Würden vertretenen Volkes, der einzelnen Familie oder Person; aber davon fiel nur das allgemeine Element, die ungefähre Stimmung, also die zweite, unbestimmt allgemeine Seite, der Baukunst als Aufgabe für ihre Darstellung zu. Die Bildnerkunst aber ergreift die concrete Seele selbst, den Kern dieser von der Baukunst auszudrückenden bloßen Stimmungs-Atmosphäre, unmittelbar als ihren Darstellungsgegenstand. Die concrete Seele ist das als Selbstgefühl, höher als Selbstbewußtsein und selbstbewußter Wille in seinem organisch in sich zusammengeschlossenen Leib erscheinende subjective Leben, der bestimmte Gehalt, der eben in seiner Erscheinung sich selbst deutet, sie ist „das sich selbst Bedeutende, sich selber Deutende" (Hegel Aesth. II. S. 3). Solcher Gehalt, der seine innere Einheit in seiner Erscheinung direct ausspricht, ist das subjective Leben zunächst schon vor aller der näheren Fassung, unter welcher ein Affect, ein sittlicher Zweck, Charakter gedacht wird; das Subject, schon als Seele im unbestimmteren Sinn, ist, gegenüber dem, was die Baukunst andeutet, durchaus bestimmt, indem seine anthropologische Erscheinung der ihm rein eigene, mit ihm gewachsene, mit ihm identische reale Ausdruck aller seiner, obwohl noch nicht in unterscheidender Entwicklung auseinandergelegten Fähigkeiten und Kräfte ist. Das Ganze der Glieder, des Ausdrucks ist jene vollzogene innere Zweckmäßigkeit, welche ohne Begriff gefällt, weil diese Vollziehung der dargestellte Begriff selbst ist. Die erwachte, erschlossene Seele aber, die in Thätigkeit gesetzte, zum Charakter der im engeren Sinne bestimmten Persönlichkeit erhobene Seele trägt den nun entfalteten Inhalt in sich als lebendes Gefühl in ihrem Busen, als lebenswarme sittliche Macht, welche sich in der äußern

Erscheinung leibhaft ausdrückt durch Bewegung und bleibendes Gepräge. Auch dieser Ausdruck ist direct; es bedarf auch hier keines Umwegs einer Uebersetzung in den förmlich gedachten Begriff, der Begriff ist real in seiner Erscheinung da, ist in ihr Leben geworden und erklärt sich selbst. Auch die Bildnerkunst, indem sie dieß mit sich selbst eine, runde, sich selbst verkündende Ganze wiedergibt, spricht noch nicht eigentlich, aber ihre uneigentliche Sprache ist, verglichen mit der Sprache der Baukunst, bestimmte Sprache.

§. 599.

1. **Dieser Fortgang der Kunst gibt sich jedoch nothwendig die Beschränkung eines ersten Schritts, worin sich die unmittelbare Herkunft aus der Baukunst verräth. Er nimmt sich von der Erscheinung der Persönlichkeit nur die feste räumliche Form als Object des tastenden, das Greifliche umspannenden, ebendaher auf einer Grundlage eigentlicher Messung sich bewegenden und dadurch auf die Wissenschaft bezogenen Sehens (§. 404) zu seinem Gegenstand, und die Kunstthätigkeit, in welcher die so organisirte Phantasie sich niederlegt, stellt dieser Auffassung gemäß ihr inneres Bild im harten und schweren Materiale dar; die Bewegung des organischen Gebildes, welche in der Erfassung durch das tastende Sehen mitbegriffen war, fällt in dieser Nachbildung weg, es wird also ein**
2. **Zeitleben im Raume gefesselt. Das Gebiet des landschaftlichen Schönen wird demgemäß nothwendig übersprungen und dem Bildwerk überhaupt der Raum nicht mitgegeben: die Baukunst gab den Raum und kein Subject für ihn, die Bildnerkunst läßt sich den Raum für ihr Subject wie das aufzeigende Licht von außen durch die Natur oder die Baukunst geben.**

1. Die erste der Kunstformen, welche das organische und persönliche Leben darstellen, ist bei allem absoluten Fortschritt noch architekturartig. Es kann mit diesem ersten Schritte noch nicht diejenige Art der bildenden Phantasie in Thätigkeit treten, welche auf das eigentliche, d. h. die Gesammtwirkung der Oberfläche in Licht und Farbe erfassende Sehen gestellt ist, sondern erst diejenige, welche auf jenem tastenden Sehen ruht, d. h. auf dem Auge, das durch ein verhülltes Tasten organische Formen in ihrer greiflichen Raumerfüllung umspannt. Es gibt Leute, welche bei allen Dingen auf Farbe, Bewegung, Ausdruck sehen; sie geben bei einer menschlichen Gestalt unvollkommen entwickelten, selbst unregelmäßigen, schiefen Wuchs, unedel gebildete Hand, Gesichtszüge von geringer Schönheit der Linie gegen schönen Teint, charaktervollen Blick und Zug, Grazie im Mienenspiel gern in den Kauf, ja sie bemerken wohl jene Mängel überhaupt nicht. Diese Naturen sind für die Sculptur, selbst für ihr Verständniß

verloren, sofern sie sich nicht durch Uebung und Bildung die Auffassung dieser Kunst bis auf einen gewissen Grad aneignen; das nordische Auge sieht vorherrschend in dieser unplastischen Weise. Andere dagegen lassen sich auch durch die bedeutendsten Vorzüge einer Gestalt, welche in das Gebiet der Farbe und der Mienen, der Bewegung fallen, nie bestimmen, den geringsten Mangel der erstgenannten Art zu übersehen; unfreie Stirne, schlechtgebildete Nase, Mund, Kinn, mangelhaft entwickelter Nacken, flache Brust, gewölbter Rücken, zu kurze oder zu lange Taille, magere Hüfte, Arme und Beine ohne Form und Verhältniß, schlechter Rhythmus des Ganzen fällt ihnen im ersten Blick auf, etwas Schiefes sehen sie von Weitem, kein Reiz der Farbe, keine Tiefe des geistigen Ausdrucks, sofern sie sich nicht in greiflicher Form mächtig ausprägt, täuscht oder beruhigt sie über jene Mängel. Diese sehen mit dem Auge des Bildhauers; seine Phantasie faßt Alles von dieser Seite, ist auf diese Art zu sehen, organisirt, er „sieht mit fühlendem Aug', fühlt mit sehender Hand". Das Licht ist allerdings für dieses Auge wesentliches Medium, aber nur als das die feste Form aufzeigende, nur als das Mittel, welches vorausgesetzt ist, damit der im Sehen verhüllt, vergeistigt enthaltene Tastsinn (vrgl. schon §. 71 Anm.) den Gegenstand in seiner Weise erfassen könne, die Reize des Lichts werden nicht als solche verfolgt, sie führen unmittelbar zur Farbe hinüber, von welcher diese plastische Auffassung abstrahirt. Wir werden die Frage über die Verbindung der Farbe mit dem Bildwerk in der näheren Erörterung der einzelnen Momente aufnehmen; so viel leuchtet aber schon hier ein, daß dieselbe, in welchem Grade sie der Form mitgegeben werden mag, hier nicht das Wesentliche, die Auffassung Bestimmende, sondern nur Zugabe sein kann, daß die Auffassung in ihrem Ursprung und Wesen hier jedenfalls die Abstraction von der Farbe, auch wenn sie secundär hinzutritt, in sich schließt. Diese Abstraction widerspricht nicht dem Begriffe einer primitiveren, kindlicheren, sinnlich naiveren Anschauungsweise, auf welcher die Bildnerkunst als die frühere, vor der Malerei auftretende Kunst beruht. Das Kind, der Naturmensch, die Bildung, welche Natur bleibt, sieht tastend, greiflich, die Farbe ist ihr nur Ueberzug der gefüllten, kernhaften Form. Es ist doch immer ein Noch-nicht-Erfassen des Ganzen der Erscheinung, wogegen das Erfassen des Ganzen der Erscheinung vielmehr, wie wir sehen werden, in der Kunstdarstellung nach anderer Seite eine noch viel schwerere Abstraction bedingt, nämlich die von der wirklichen Darstellung der festen Form im Raum. Jede Kunst aber leistet in ihrem Gebiete das Vollkommene gerade durch Isolirung einer oder mehrerer Seiten der Erscheinung von den übrigen (vrgl. §. 533, 2.); ihr Mangel ist zugleich ihr Reichthum, ihre Fülle, und gerade in der Plastik werden wir sehen, welche Wunder die Kunstweise

leistet, deren kindlich klares Auge noch wesentlich auf das Seiende im engsten Sinn, das greiflich Solide, warm sich Füllende im Raume geht. Dieses Auge ist nun mit dem architektonischen noch wesentlich verwandt. Es geht nicht mehr auf die im zerworfenen Erdreich verhüllten reinen geometrischen Verhältnisse, sondern auf die organisch geschwungene, zur Erscheinung des Individuums abgerundete Form, aber doch auf diese Form als eine in den Raum fest und schwer hineingebaute; diese Form ist als organisch schöne über das exact Meßbare unendlich hinaus, aber sie enthält es doch als wesentliche Grundlage noch in sich. Regelmäßige Verhältnisse machen die Gestalt des lebendigen Individuums noch nicht schön, sind aber der feste Kern, das Knochengerüste seiner Schönheit; das tastende Sehen ist noch ein wirklich messendes, wiewohl es zugleich unendlich mehr ist. Darum eben erblickt der so Sehende jede Schiefheit, jedes Mißverhältniß im Bau einer Gestalt mit einer Schärfe und Raschheit, wie sie dem malerisch Sehenden fremd ist. Geht nun diese Phantasie in Thätigkeit über und schafft sich ihre Kunstform, so tritt das Architekturartige in ihr vollends zu Tage. Wie sie aufgefaßt hat, muß sie auch nachbilden, sie muß, um das räumlich Feste der Form wiederzugeben, zum schweren, harten Materiale greifen, wie die Baukunst; sie muß zu dem Theile der Arbeit, welche den wahren und vollen Sitz der Schönheit nachahmt, auf einer Grundlage wirklichen Messens fortschreiten. Die Bildnerkunst theilt daher mit der Baukunst auch dieß, daß sie auf eine bestimmte Wissenschaft, die Meßkunde, bezogen ist, nur nicht so streng, nicht so durchgängig. Ihr vollendetes Gebilde stellt sie in den wirklichen Raum als raumerfüllendes hinein. Hier ist der Ort, die Begriffe des Raums und der Zeit wieder aufzunehmen, wie sie zu §. 534 als gewöhnliche Kategorie der Eintheilung der Künste angeführt ist. Es leuchtet nämlich auch an der gegenwärtigen Stelle ein, wie unzulänglich dieser Unterscheidungsbegriff ist; die Bildnerkunst fällt nach demselben einfach unter die Künste des Raums, der Zeitbegriff soll erst bei der Musik eintreten; allein er tritt schon hier ein, nur so, daß er vom Raumbegriffe beherrscht ist. Nur die Baukunst ist rein räumlich, ihr Werk lebt erst im Zuschauer zu einer Bewegung, also einem Zeitleben, der Musik verwandt auf; die Bildnerkunst dagegen hat ein im Raume sich Bewegendes, ein Zeitleben wirklich zu ihrem Vorbild, und die Anschauung, welche dem Schaffen des Bildners zu Grunde liegt, faßt die feste Form wesentlich in dieser Bestimmtheit der Bewegung auf; erst in der künstlerischen Ausführung muß die wirkliche Bewegung wegfallen, weil sonst entweder die Forderung, daß das Material todter Stoff sein muß (§. 490), nicht erfüllt werden könnte oder eine mechanische Bewegung angewandt werden müßte, welche in das gemein Technische abführt und in diesem Gebiete einen

Werth haben mag, vom ästhetischen Standpunkt aber als falsche Art der Naturnachahmung halb unheimlich, halb lächerlich ist (Automaten). Es tritt zu der Abstraction von der Farbe nun eine zweite, die von der Bewegung. Aber nicht in demselben Sinne wird von der Bewegung abstrahirt, wie von der Farbe. Diese wird in der Anschauung nicht, wenigstens nicht als wesentlich mitwiegend, aufgefaßt und sie könnte nachgeahmt werden, wird es aber nicht, wenigstens von einer reifen Kunst höchstens als bloßer Anflug; die zweite wird, in gewisser Beschränkung auf die größeren Bewegungen, wie sich zeigen wird, als ganz wesentlich miterfaßt, denn der lebendige Leib ist eben der sich bewegende, sie kann aber, außer durch völligen Abfall in mechanisches Spiel, schlechterdings nicht nachgeahmt werden. Sie fällt aber darum in der Nachahmung nicht in der Weise weg, wie die Farbe, sondern eine ganz eigenthümliche Verbindung von Raum und Zeit tritt ein. Dargestellt wird ein Bewegtes; in dieser Darstellung kann es sich nicht wirklich bewegen, d. h. nicht mehrere Bewegungsmomente durchlaufen, aber ein Moment der Bewegung wird dargestellt und zwar auch in der ruhenden Gestalt, denn sie muß erscheinen als eine solche, die sich bewegen kann, muß, will, die sich bewegt hat und wieder bewegen wird, und ob auch die Ruhe zwischen zwei Bewegungen länger andauert, als einen Moment im buchstäblichen Sinne, dieß thut hier nichts zur Sache. In diesem Moment ist die sich bewegende Gestalt versteinert worden; sie ist so zu sagen aus dem wirklichen Leben und aus der es spiegelnden Phantasie des Künstlers, wo sie ein Zeitleben fortdauernder Bewegung führte, in einen bewegungslosen Raum hereingesprungen und im Nu verzaubert worden, wie sie eben war. Eigentlich ein märchenartiger Vorgang, das Schicksal Dornröschens; der Königssohn ist die Phantasie des Zuschauers, in welcher auch hier das Bewegungslose auflebt, aber wir verfolgen in der erst allgemeinen Aufstellung der Hauptbegriffe diese Seite noch so wenig, als die näheren Gesetze, welche sich aus dieser wunderbaren Combination von Raum und Zeit, dieser bewegten Unbewegtheit oder unbewegten Bewegtheit für den Künstler ergeben.

2. Das Ueberspringen der Landschaft, schon zu §. 597 angedeutet, ist nun genauer in's Auge zu fassen. Das landschaftlich Schöne trat in der Lehre vom Naturschönen vor der (thierischen und) menschlichen Schönheit auf; da in dieser die Idee in voller Gegenwart sich adäquate Erscheinung gibt, so steht sie natürlich oben auf der Leiter und jene, weil sie nur dämmernde Spuren und Vorbilder des Geistes darstellt, unten als Anfangssprosse. Man sollte nun meinen, die Kunst, wo sie den Schritt zur Nachbildung concreten Lebens vollzieht, werde zuerst diese erste Stufe des Naturschönen als Stoff ergreifen. Dagegen ist schon zu §. 404 Th. I. S. 380 von dem tastenden Auge ausgesagt, daß die auf

es gebaute Phantasie die (thierische und) menschliche, nicht die landschaftliche sein werde. Es leuchtet nämlich zunächst ein, daß die Bildnerkunst das Landschaftliche nicht darstellen kann; das unorganisch Schöne, Licht, Luft, Erde ist ein Continuirliches, sie aber vermag ihren Bedingungen gemäß nur die volle, individuell scharf und bestimmt abgegrenzte Gestalt nachzubilden. Das erste Organische, die Pflanze, fällt ebenfalls schon darum weg, weil ja einzelne Pflanzen nicht wohl zur künstlerischen Darstellung kommen können, sondern nur eine Vielheit von Pflanzengebilden, die mit dem plastisch nicht nachahmlichen unorganischen Theile der Landschaft als seine schmückende Ueberkleidung ein Ganzes ausmacht; aber auch abgesehen von dieser Verbindung stellt sich Wiese, Gebüsch, Wald als ein Fortlaufendes dar, das aus demselben Grunde, wie die übrige Landschaft, bildnerisch nicht darstellbar ist. Die größere einzelne Pflanze, der Baum, kann allerdings in einem Gemälde zwar nicht für sich allein, ohne alle Umgebung, doch als Mittelpunct und eigentliche Aufgabe des Ganzen auftreten; in der Sculptur ist aber auch das einzelne Gebilde nicht darstellbar, denn es läuft ebenfalls in ein Continuirliches aus durch die, an sich zwar zählbare, dem Auge aber in das unbestimmt Viele überfließende Menge seiner Blätter und Zweige, und so liegt es also in der Bildung der Pflanze an sich, daß sie aus dem Umfang der plastischen Objecte wegfällt. Wenn demnach die Bildnerkunst das landschaftlich Schöne ihren Bedingungen gemäß nothwendig meiden muß und nur mittelbar durch gewisse Aushülfen, von denen seines Orts die Rede sein wird, andeuten kann, so scheint ein Widerspruch zu entstehen zwischen dem Stufengange des Naturschönen und dem des Systems der Künste. Dieser Widerspruch löst sich durch folgende doppelte Erwägung. Das landschaftlich Schöne an sich betrachtet, wie in der That das Leben der Idee in ersten, aber noch starr gebundenen Spuren darin angedeutet liegt, ist bereits von der absolut ersten, anfänglichen Kunstform benützt, denn diese, die Baukunst, haben wir ja erkannt als die Idealisirung der unorganischen Natur, zunächst und vorzüglich ihres festen Theils, der Erdbildung und des Krystalls, dann auch des Himmelsgewölbes, entfernter des Pflanzenreichs; die Flächen und Kreis-Ausschnitte des Wassers fanden wir ebenfalls in ihrem Linienreich enthalten. Dagegen wird das landschaftlich Schöne in ein höheres Licht gerückt durch die Seele des Zuschauers, die ihre Empfindungen leihend ihr unterschiebt. Dieser Act gehört einem Geistesleben an, das auf der Stufe vermittelter, einen Bruch mit der Natur voraussetzender Bildung steht, einer Bildung, welche jenseits der naiven Einfalt des tastenden Sehens liegt, das sich an die reife Natur, an ihr zeitiges, fertiges, so zu sagen ausgekochtes Werk als dasjenige hält, worin die zerstreuten Strahlen des Lebens im geschlossenen Bilde gesammelt dem Auge entgegentreten. Es kann dieß

hier, wiewohl wir darauf zurückkommen, durch eine Hinweisung auf die gemeine Erfahrung erläutert werden: das ungebunden spielende Schauen, durch das wir auf einem Spaziergang uns zu erfrischen suchen, ist zwar nicht das eigentlich ästhetische, doch diesem verwandt; da sind wir nun nicht jederzeit aufgelegt, uns in die einsame Landschaft zu vertiefen; wir fühlen, daß es einen besonderen Act kostet, diese an der eigenen Brust zum gefühlt fühlenden Bilde zu erwärmen; in manchen Momenten sind wir hiezu nicht innerlich, nicht subjectiv genug gestimmt, wir sehen uns nach Thier- oder Menschengruppen um, die uns den Stoff der Anschauung schon fertig entgegenbringen, so daß wir ihn nicht erst durch erhöhtes Thun des Gemüths gar kochen müssen; sie spielen uns etwas auf, sie nehmen uns das Geschäft ab. Daher übernimmt eine andere Kunstform, die wir als subjectiv gespanntere, über eine Kluft mit der Natur selbstthätiger hinüberwirkende kennen lernen werden, das landschaftlich Schöne in diesem Sinn als Stoff ihrer Nachbildung. Unsere Darstellung in der Lehre vom Naturschönen hat die hier unterschiedenen Seiten des Ansich und Fürsich noch nicht getrennt, in der Kunst fallen sie auseinander. — Gibt nun die Plastik keine Landschaft, so gibt sie ihrem Werke auch keinen Hintergrund. Es bringt seinen Raum, Luft, Erde, Wasser, Busch und Wald nicht mit, sondern wird in den gegebenen Raum hineingestellt und das Licht, das schon der zu Grund liegenden Anschauungsweise nur als Mittel für das tastende Sehen diente, ist auch für das Kunstwerk nur das aufzeigende Medium, das es sich von außen geben läßt. Auch künstliche Räume als Umgebung der Gestalt kann die Sculptur nicht darstellen; denn obwohl sie als ein theilweise Geschlossenes erscheinen, geriethe sie doch auch hier in eine Folge der Entfernungen und Vertiefungen hinein, die als ein Continuirliches ihren Bedingungen widerspräche. Nicht einmal den nächsten Boden gibt sie mit; das Postament der Statue, wovon noch besonders die Rede sein wird, ist keine eigentliche Nachahmung desselben. Wie die Landschaft, so wird der künstliche Raum dem Bildwerke von außen gegeben, und zwar vom Architekten. Dieß ist nun zwar eine Umgebung, die von der Kunst geschaffen ist, aber von einer andern, so daß sie nicht als ein Theil desselben Kunstwerks, des plastischen, gelten kann. Doch findet eine Beziehung statt, von der im Verlaufe noch bestimmter die Rede sein muß, eine Beziehung ähnlich der des bewohnenden Menschen zu seiner Wohnung: da ist nun eben das plastische Gebilde jenes von der Baukunst vermißte, erwartete Subject und es leuchtet nun die besondere Innigkeit in dem Verhältniß beider Künste ein; diese schafft einen Raum und hat keinen idealen Bewohner dazu, jene schafft den idealen Bewohner und hat keinen Raum für ihn; so greift jede genau in die Lücke der andern.

§. 600.

1 **Von dem Gesetze der Schwere in ihrem Materiale, dessen stoffartiger Kern
mit der Form, welche ihm als geistiger Mantel übergeworfen ist, doch unmit-
telbar in keiner Beziehung steht, ist die Bildnerkunst in der Weise abhängig,
daß in der Darstellung des organisch frei beherrschten Schwerpuncts jene wirk-
2 liche Schwere noch mittelbar mitwiegt. Dieser Rest von architektonisch structi-
ver Bedingtheit äußert sich auch in einer, der Plastik noch anhängenden Spal-
tung zwischen Erfindung und Ausführung.**

1. Der Nachklang der Architektur in der Plastik ist noch weiter zu verfolgen; die Schwere des Materials muß zunächst besonders ins Auge gefaßt werden. In der Baukunst ist diese Eigenschaft als solche wesentlich; diese Kunst ist an sich ein Kampf mit der Schwere, sie soll innerhalb ihrer selbst überwunden werden (§. 557), d. h. man soll dem ausgeführten Werke ansehen, daß das Material schwer ist, die Schwere aber structiv benützt, durch gegenseitige Spannung der Werkstücke zu einer sowohl zweckmäßigen, als auch rhythmisch schön wirkenden Dienstleistung so gezwungen wurde, daß sie dem überlistenden Zwang freiwillig zu folgen scheint. Trotz dieser Ueberlistung, ja in ihr und durch sie soll aber die Schwere für das Auge und das in ihm enthaltene Wägen noch in ganzer Kraft da sein, darauf ruht ja eben der im engsten Sinn monumentale Charakter dieser Kunst. Das Auge fühlt sich von der bearbeiteten Oberfläche mitten in den Kern der Werkstücke hinein und vergegenwärtigt der Phantasie, wie sie lastend aufliegen und doch durch die Kunst ihrer Stellung schwungvoll zu steigen, zu schweben scheinen. In der Bildnerkunst verhält es sich damit zunächst völlig anders: es handelt sich nur von der Oberfläche, wie sie die Bearbeitung darstellt; was hinter ihr im Innern sich befindet, geht die ästhetische Wirkung gar nichts an. Gerade an der Bildnerkunst läßt sich am besten zeigen, was unter dem „reinen Schein", unter „der Ablösung der auf der Oberfläche hervortretenden Gesammtwirkung von den sie bedingenden Theilen der innern Zusammensetzung" (§. 54) verstanden wird, und von ihr ist entnommen, was dort aus Hogarth angeführt ist: man müsse das Kunstwerk so betrachten, als ob „Alles, was inwendig ist, so rein herausgenommen sei, daß nichts übrig bleibt, als eine dünne Schaale, die man sich aus reinen Linien gebildet vorstellen muß und deren innere und äußere Fläche ganz gleich ist." Der Zusatz hebt auch den Begriff einer dünnen Schaale wieder auf; die Form in der Plastik ist vielmehr eigentlich, im Verhältniß zum Material, ein reines Nichts, eine Negation, eine Null, und gerade dieß ist ihre unendliche Position. Schon der naturschöne Körper wird in

der plastischen Betrachtung so aufgefaßt, daß es die reine Grenze des Festen ist, um was es sich handelt. Die im Innern des Körpers gährenden, kreisenden, webenden, bauenden Kräfte wirken so, daß die Glieder und ihre Bedeckungen überall eben bis zu diesen Puncten sich ausdehnen und hier aufhören, sich nicht weiter in den Raum hinein erstrecken; aufgefaßt werden gerade nur diese Puncte, Linien; das Körperliche, das sie ausfüllt, wird nur im nicht rein ästhetischen, sondern pathologisch gemischten Eindruck als solches stoffartig mitgefühlt, der Künstler, — man kann nicht sagen, er abstrahire schlechtweg davon: er abstrahirt nicht und abstrahirt doch; das warme Leben ist in der Oberfläche mitergriffen und zugleich, als Empirisches, vergessen; es wird in einem Tasten wahrgenommen, das nur im Auge ist, es ist kein Begehren da, wirklich zu tasten; der Gliederbau wird durchgefühlt als ein fester, solider und doch schwebt „schlank und leicht, wie aus dem Nichts entsprungen" vor dem entzückten Blicke die reine Gestalt. So in der Auffassung; entschieden und vollendet wird dieser, als eine Art von Aushöhlung zu bezeichnende Act in der läuternden, das Ideal herstellenden Phantasie und im Kunstwerk. Es ist auch hier noch ein Nicht-Abstrahiren im Abstrahiren; Marmor zeigt die sammtene Haut, die weichere Musculatur, Erz die härtere athletische Bildung; es wirkt so die innere, körnig weichere oder sprödere Textur des Materials in der Oberfläche mit, aber doch nur als ein Anklang, ein Hauch, der nimmermehr den Zuschauer bestimmt, sich wirklich in den Stoff des Materials hineinzuversetzen. Es bleibt also bei dem „geistigen Mantel", der, dem Material übergeworfen, das einzig Bestimmende im ästhetischen Eindruck ist; es wird am Stein so lang weggeschlagen, bis eben die Grenzen da sind, welche die schönen Linien bilden; was zurückbleibt, geht die Schönheit nichts an; bei dem Erzguß ist es zwar umgekehrt, die flüssige Masse ergießt sich in einen Model, aber das ästhetisch Bestimmende ist, daß sie eben bis dahin und nicht weiter fließen kann und was diesseits der Linie, wo das Erz nicht weiter kann, als nach dem Guß verhärteter Metallstoff bleibt, geht die künstlerische Wirkung nichts an, außer sofern seine Textur eine so oder so bestimmte Art der Oberfläche bedingt. Hat nun also der Bildhauer mit der Materialität des Materials in diesem Sinne nichts zu thun, so geht ihn auch die Schwere des Materials nichts an und er ist darin vom Baukünstler durch eine weite Kluft getrennt. So scheint es zunächst; allein die Sache wendet sich bei näherer Betrachtung anders. Jene reinen Linien sind und bleiben die Grenzen einer Gestalt, welche — es ist zuerst vom nachgebildeten, lebenden, naturschönen Körper die Rede — schwer ist. Er soll zur Darstellung kommen als ein beweglicher oder bewegter, und zwar im Sinne organisch freier Bewegung. Diese verhält sich zur Schwere so,

daß sie den Schwerpunct frei verändert, sie hebt in der Bewegung ihre Schwere zugleich auf, und bleibt ihr zugleich verfallen. Dieses sein Verhältniß zur Schwere sieht man dem Körper in den Linien seiner Formen trotz der Abstraction von den stoffartigen Bedingungen der Schwere wesentlich an. Fassen wir nun wieder das plastische Kunstwerk in's Auge, so hat es der Bildner zwar nicht mit der Schwere des Steins, Erzes als solcher zu thun, aber er ist davon abhängig; er muß zusehen, daß sein Bildwerk nicht durch Uebergewicht falle, breche. Es soll sicher in seinem Schwerpuncte ruhen. Das geht zunächst das Werk als Kunstwerk, den schön dargestellten Gegenstand, nichts an; was diesen betrifft, so sehen wir ja an ihm in der genannten Weise organisch beherrschte Schwere, welche mit jener gemein wirklichen Schwere des Materials nichts zu schaffen hat. Allein diese zwei zunächst gegeneinander völlig gleichgültigen Schweren werden nun doch in eine Beziehung zu einander treten; unvermeidlich muß sich eine Uebertragung der einen auf die andern einstellen. Droht der Marmor, das Erz zu fallen oder zu brechen, so haben wir den Eindruck, als sei die dargestellte Gestalt im Begriff, das Gleichgewicht zu verlieren, zu fallen, einzuknicken; die Schwere, die ihr eigen ist und die sie nur offenbart, indem sie sie frei beherrscht, droht sich dieser Beherrschung zu entziehen und plump gegen die Gestalt zu wirken. Gerade also wie im lebendigen Leib Fleisch und Blut, wie an der Oberfläche des Kunstwerks die Textur der Masse durchgefühlt wird, so in der Stellung des Ganzen die Schwere derselben. Sie wiegt, vergessen und doch über ihre Vergessung hinüber wirkend, im Gesammteindruck mit. Es wird sich zeigen, welche wichtige Bestimmung über das Wesen dieser Kunst und welches Stylgesetz daraus hervorgeht; hier leuchtet ein, daß auch in diesem Punct eine Reminiscenz der Baukunst, ein Architektur-artiges in der Bildnerkunst noch sich geltend macht. Die Kunst ist nicht mehr wie dort auf die Schwere als auf den spezifischen Mittelpunct ihres Wesens gerichtet, aber sie hat es mit ihr zu thun in dem Sinne, daß die nöthige Berücksichtigung der eigentlichen, rohen Schwere des Materials ihr umschlägt in ein ästhetisches Gesetz der Behandlung des dargestellten Gegenstandes, in welcher man jene so mitfühlt, daß sie sich in die organisch zu beherrschende Schwere des schönen Leibes auflöst.

2. An dieser Stelle sind die Verwandtschaftslinien zwischen der Bau- und Bildnerkunst dahin zusammenzufassen, daß in dieser auch noch ein Rest jener Diremtion zwischen dem erfindenden Künstler und dem ausführenden Techniker sich erhält, welche dort in ihrer ganzen Bestimmtheit sich geltend macht und ihren Grund in dem roheren Kampfe hat, welchen die Schwere und Härte des Materials fordert; in der Plastik ist etwas von diesem Kampfe noch übrig, was den Künstler bestimmt, von einem Theile

der Ausführung seine Hand zurückzuziehen. Nur von einem Theile: er leitet die Ausführung nicht blos, aber sie hat eine rohere, eine handwerksmäßige Hälfte, das erste Zuhauen des Steins aus dem Groben; diesen Theil überläßt der Künstler dem bloßen Techniker, obwohl er ihn selbst gelernt haben, verstehen muß. Dagegen macht sich die concrete Einheit der Idee und der Form, zu welcher sich die Kunst als Plastik erhoben hat, schon in dem völlig veränderten Umfang der Vorarbeit geltend: der Künstler entwirft nicht blos einen Riß, sondern er führt ihn auch im Modell aus; es fällt also auf die Seite der Erfindung selbst eine, obwohl nur vorläufige, Ausführung, und zwar deßwegen, weil es sich in dieser Kunst von einer durch und durch beseelten Form handelt, welche erfordert, daß sie als Ganzes von der Künstlernatur hergestellt werde, deren erfindender Geist in den fühlenden Finger, unter der Ausführung immer noch abwägend, ändernd, bessernd in Einem ununterbrochenen Flusse übergehen muß. Aber auch die Ausführung kann nicht als Ganzes dem bloßen Techniker überlassen werden; wo das Feinere, der Sitz der Schönheit in der äußersten Linie, der Hauch des Lebens, der Beseelung beginnt, hat der Künstler selbst die Hand anzulegen. Wenn also in der Baukunst zwei Momente, Erfindung und Ausführung, nur durch das Band der Leitung der letztern von Seiten des Künstlers verbunden, einander gegenübertreten, sind es hier drei Momente: das erste die Erfindung sammt der vorläufigen Ausführung, das dritte der ächt künstlerische Theil der Ausführung, beide Momente Sache des Künstlers, das zweite der gröbere anfängliche Theil der Ausführung, geleitet vom Künstler und vorgenommen nach dem Muster seines Modells mit Hülfe des dem architektonischen Messen noch sehr verwandten Mittels des Punctirens. Also hier zwei Extreme, worin der Künstler thätig ist, und diese nehmen das Moment der bloß äußeren Technik, inniger am Bande der Kunst gehalten, in die Mitte. Bei dem Gusse verändert sich die Sache einigermaßen: der Künstler muß das Modell sorgfältiger ausführen, weil er es an den Gießer abgibt, der es nicht, wie dort der Steinmetz, nur theilweise, sondern so vollständig ausführt, daß dem Künstler nur wenig am Einzelnen zu thun übrig bleibt. Das dritte Moment ist daher unbedeutender, das erste umfaßt eine ausführlichere Thätigkeit des Künstlers, das zweite dagegen ist weniger handwerksmäßig, denn der den Guß zurichtende und leitende Techniker muß, wo nicht der erfindende Künstler selbst, doch ungleich mehr Künstler sein, als der aus dem Groben arbeitende Gehülfe des Bildhauers. Dagegen zerfällt die Thätigkeit auf dieser Seite noch einmal in zwei Seiten: der Gießer-Meister ist mehr nur leitend und braucht selbst wieder bloße Techniker zu Gehülfen.

§. 601.

Die Darstellung im festen, dichten Materiale bringt den Vortheil mit sich, daß das Kunstwerk, auch darin dem Bauwerk ähnlich, außer der Hauptseite noch verschiedene Seiten dem umwandelnden Zuschauer darbietet und so eine Vielheit von Kunstwerken in sich schließt; aber sie gebietet auch Sparsamkeit in der Anzahl der zu einem Ganzen verbundenen Gestalten, weil dieselben einander decken.

Um Alles zusammenzustellen, worauf zunächst die allgemeine Wesensbestimmung der Bildnerkunst zu begründen ist, muß die Natur der festen Form als dichte und hiemit die Verwandtschaft mit der Architektur noch von einer neuen Seite aufgefaßt werden. Das Feste, Dichte im Raum stellt sich als ein undurchsichtig Vielseitiges dar. Auch darin gleicht das Bildwerk dem Bauwerk. Im Producte der Kunst wird aber immer eine Seite die herrschende sein: es ist im Bauwerke die Façade, im Bildwerke der Sehpunct, auf den es berechnet ist. Umwandelt man aber dieses, wie ein Bauwerk, so zeigt es einen noch ungleich mannigfaltigeren Reichthum verschiedener Seiten, als jenes, weil die concrete organische Gestalt bei jedem Stücke wesentlich anders und in neuer Weise bedeutend erscheint. Verschiedene Zweige und Aufstellungsarten bringen freilich Beschränkungen mit sich, wir haben aber hier vorerst das Wesentliche aufzufassen. Das plastische Werk wird so zum Inbegriff einer Vielheit von Kunstwerken, aber dafür hat es ein großes Opfer zu bringen: jeder Theil, der für den Zuschauer hinter einen andern Theil zu stehen kommt, wird von diesem gedeckt; dieß ist nicht ganz zu vermeiden, die Plastik braucht es nicht einmal ganz vermeiden zu wollen, aber der Spielraum des Zulässigen ist eng und seine Enge fordert natürlich sparsame Gruppirung. Wir stellen hier dieses Gesetz erst einfach auf, alles Weitere bleibt den Stellen vorbehalten, wo wir die tieferen Ergebnisse ziehen und wo diese spezieller zu erörtern sind.

§. 602.

Das innerste Wesen der Bildnerkunst bestimmt sich gemäß diesen Grundzügen, zuerst von der Seite des Künstlers betrachtet, dahin: in die bildende Phantasie ist nun eine subjective Erwärmung durch die empfindende eingetreten, aber der Strom der Empfindung hält sich beruhigt an das Feste der Gestalt und im Kunstwerke schlägt er sich in der klaren, kalten, gemessenen, gegenständlichen Ruhe der im harten Material nachgebildeten Form nieder, durch welche sich die Gestalt, von allen Beziehungen zu Umgebendem getrennt,

scharf und streng in sich abschließt: *ein reines Gleichgewicht des Subjectiven und Objectiven, eine reine Mitte zwischen der im strengsten Sinn bildenden und empfindenden Phantasie.*

Wir werden, dieß ist hier vorauszuschicken, als dritte und letzte in der Gruppe der bildenden Künste eine Kunst finden, in welcher die bildende Phantasie eben auf dem Puncte steht, sich in die empfindende aufzulösen. Die Bildnerkunst steht genau in der Mitte zwischen dieser und der Baukunst. Es ist nämlich als ein tieferes, innigeres Einströmen der Empfindung zu begreifen, wenn nun der gefühlte Hauch und Duft des Seelenlebens in seinem Körper als Gegenstand der Kunst ergriffen und der starre Stein zum idealen Abbilde dieses schwungvoll belebten Ganzen beseelt, verklärt, durchwärmt wird. Man kann dieß auch, wie es zu §. 539 mit der nöthigen Verwahrung geschehen ist, als ein erstes Auftauchen der malerischen Phantasie in der bildenden bestimmen; das plastische Sehen ist ein Sehen seelenvoller Gestalt, bewegtes, fühlendes Sehen, wie solches in der Malerei von jener Fesslung der bildenden Kunst bereits zu einem schwebenden Scheine sich zu befreien beginnt; aber als tastendes hält es sich noch fest in der räumlichen Fesslung. Diese empfindungsreiche Erwärmung ist zugleich wesentlich Eintreten des subjectiven Moments (vrgl. zu §. 538); das subjective Leben wird Stoff und in erhöhter, im dargestellten Stoff sich selbst empfindender Weise Organ der Darstellung; verschwunden ist die geometrische Kälte und Nüchternheit des Zweckmäßigen im Architekten und der fühlende Nerv umspannt den von Leben und Seele durchzitterten Gliederbau. Aber mitten im Flusse kühlt sich der glühende Strom der Empfindung ab und legt sich beruhigt um die Bildungen dieses Baues, in welchen seine innere Seele fest und greiflich sich niederschlägt; dann, wenn der Künstler zum Schaffen übergeht, krystallisirt sich der warme Fluß vollends im festen, harten Gebilde, das er dauernd, unbewegt hinstellt; jene Kugel, mit deren Flug wir (Anm. zu §. 550) den Uebergang des Ideals aus der Seele des Künstlers in die des Zuschauers verglichen haben, schlägt in der Mitte des Laufs nicht nur auf, sondern bleibt scheinbar ruhig liegen, bis sie bei der ersten Berührung (dem Blicke des Zuschauers) ihre nur verborgene Schwungkraft wieder geltend macht und aufspringt. Dieß Erkalten, dieß Stehenbleiben ist Verfestigung im Objectiven, streng objective Bestimmtheit. Im Bildner ist Wärme und nüchterne, messende Kälte, gewichtige Ruhe zu gleichen Theilen gemischt, daher auch der scheinbare Widerspruch der Erfahrung, daß in der neueren Zeit der strenge und ernste Skandinavier, der nüchterne Norddeutsche in einer Kunst sich vorzüglich hervorthut, worin im Alterthum der jugendlich frische und affectvolle Grieche der Meister war

und deren Werk das Weib lebhafter zu fühlen pflegt, als das des Malers. Der Eindruck dieses Werks entspricht denn genau jenem Gleichgewicht von Wärme und Kälte, Bewegung und Ruhe im Künstler. Es stellt ein von innen heraus bewegtes subjectives Leben dar, aber diesem Leben sind in dem Momente, wo es aus sich herausgehen, in Anderes übergehen wollte, die Fäden, die lebenswarmen Beziehungen, welche die wirklich lebendige Gestalt mit der umgebenden und zuschauenden Welt verbinden, durch eine plötzliche Versteinerung durchschnitten, es ist plötzlich einsam geworden und genöthigt, für sich ein Ganzes zu sein; es ruht nun einfach in sich, ist in eine Thatsache verwandelt, die, fertig und vollendet, nach keinem Freund und Feind fragt, die man nehmen muß, wie sie ist, kein Werden mehr, sondern ein Gewordenes, ein Sein. Dieß ist die Ruhe und Abgeschlossenheit der Statue in sich. Bewegtheit des dargestellten Moments und sichtbare Bestimmung, die Phantasie des Zuschauers in lebhafte Thätigkeit zu setzen, ist damit vollkommen vereinbar, und die geistvolle Beweisführung A. Feuerbachs (D. vatic. Apollo) für die Bewegtheit und den lebendig ergreifenden Eindruck als das Hauptziel, worauf der antike Bildhauer arbeitete, hebt, wie wir sehen werden, jene Merkmale nicht auf. Suchen darf allerdings das Werk den Zuschauer nicht, kein Kunstwerk soll es, das Werk dieser Kunst am wenigsten; es will gesucht sein ohne daß es selbst sucht, es trennt sich bei dem ersten Anblick durch eine feste Scheidewand von ihm, es sagt: was geht es mich an, wenn du mich liebst, aber es weiß doch, daß es geliebt werden muß. Die Liebe ist eine ernste, die Statue will wie eine charaktervolle und tiefe weibliche Natur erst verstanden sein, ehe sie geliebt wird; verstehen muß man, was Gliederverhältniß, Rhythmus der Bildung und Bewegung, gewichtiger, durch seinen Leib ergossener Ausdruck ist, ehe die warme Empfindung, die Kunstfreude sich einstellt. Feuerbach sagt (a. a. O. S. 9): „das plastische Kunstwerk ist weniger Seele, als Gestalt; es will mehr begriffen und verstanden, als genossen, mehr beschaut, als empfunden werden"; richtiger glauben wir beides in diesem Verhältniß der Aufeinanderfolge aufzufassen, die dann, da der Genuß immer auf das strenge Verständniß gegründet bleibt, in ein Gleichgewicht beider Momente sich aufhebt. So sehen wir denn im subjectiven Eindruck wie im Werke selbst und im Künstler das Subjective in das Objective versenkt und beide zu gleichen Theilen gemischt, und wir haben hiemit die reine Mitte des Subjectiven und Objectiven in dieser mittleren Kunst unter den bildenden Künsten. Hegel (Aesth. II, S. 359) bezieht diese Bestimmung unmittelbar auf das Substantielle des Geistes, wie ihn die Bildnerkunst zur Darstellung bringt; wir fassen die Sache noch nicht in dieser näheren psychologischen Bestimmtheit, sondern begründen diese Sätze nur

erst ganz allgemein auf die Darstellungsweise, wie sie mit dem Material gegeben ist, um dieselben erst weiterhin in die Tiefe ihrer Bedeutung zu verfolgen.

§. 603.

Aus der Festigkeit, der Härte und der durch sie bedingten Schärfe der Umrisse, der Farblosigkeit und Abwesenheit weiterer Umgebung, der Gemessenheit, der Unbewegtheit, der nothwendigen Sparsamkeit in der Zahl der in einer Darstellung zu verbindenden Gestalten, wodurch diese Kunst zu der Aufstellung blos Einer Figur als einer ihr besonders entsprechenden Aufgabe hingedrängt wird, ergibt sich, daß die Bildnerkunst sehr beschränkte Mittel hat, Häßliches aufzunehmen und in Furchtbares oder Komisches aufzulösen, daß vielmehr für sie das Gesetz der directen Idealisirung entsteht, wonach die einzelne Gestalt schön sein muß.

Es fällt bei keiner Kunst so sehr in die Augen, als bei der Plastik, wie jede Beschränkung, welche durch die Darstellungsbedingungen gegeben ist, in eine positive Quelle ästhetischer Vortheile umschlägt, richtiger: wie jede Beschränkung nur die andere Seite einer ursprünglich so gewollten bestimmten Art von Schönheit ist. „Eng zieht sich die Grenze der Sculptur, aber die Schranke führt sie nach oben" (Tölken Ueber d. Basrelief S. 156). So folgern wir hier ein großes positives Grundgesetz zunächst negativ aus den bisher aufgeführten Grenzen unserer Kunst. Das Häßliche ist ästhetisch gültig, sofern es sich in ein Furchtbares oder in ein Komisches auflöst (vergl. §. 98. 100. 106. 108. 113, besonders aber 148 ff.). Es erhellt nun, wie beschränkt die Mittel der Bildnerkunst sind, Häßliches in dieser Weise aufzulösen, wie beschränkt sie also in der Aufnahme des Häßlichen überhaupt ist. Die Abweichung von der reinen Linie edler organischer Form, sei sie nun ein ursprünglicher Fehler, Absonderlichkeit, grellere Eigenheit angeborner Körperbildung, oder Folge früherer Leiden, oder unmittelbare Wirkung innerer oder äußerer heftiger Bewegung, oder Ausdruck einer zur andern Natur gewordenen Charakter-Verdrehung, muß, in dem harten Materiale verfestet, zur unerträglichen Härte werden; so manche vermittelnde, mildernde kleine Zwischenform fällt in der Behandlung weg, weil sie der Bestimmtheit und Mächtigkeit des wuchtig festen Materials widerspricht; die Umrisse schneiden sich scharf vom jeweiligen Hintergrund ab, sie sind durch keine vom Künstler mitgegebene atmosphärische Einhüllung und Local-Umfassung gelockert. Dieß hat wesentlich seinen Grund im Mangel der Farbe; die Farbe löst aber Mißklänge der Linie nicht nur überhaupt, sondern speziell auch dadurch

auf, daß sie das Auge auf die geistigen Tiefen des Ausdrucks hinlenkt; die letztere Form der Auflösung nimmt den Umweg durch das Furchtbare, auch nur im weiteren Sinn Erhabene, oder das Komische, und dieses weite Gebiet der ästhetischen Versöhnung mit dem Häßlichen ist denn der Bildnerkunst ebenfalls verschlossen. Positiv verlangt die Baukunst-artige Grundlage fester Maaße ebenfalls eine strenge Grenzlinie in der Abweichung vom rein allgemeinen Typus regelmäßig schön entwickelter Menschengestalt. Die Unbewegtheit ist zwar eine Fesslung bewegter Gestalt, aber es gibt eine Heftigkeit der Bewegung, welche häßlich ist, und durch Fesslung im festen Material ist ja eben eine Reihe weiterer Bewegungs-Momente, wodurch die häßliche sich successiv auflösen würde, ausgeschlossen. Wo viele Figuren in eine Handlung vereinigt sind, geht das Auge von der unschöneren, selbst häßlichen weiter zu andern und findet Ersatz; vereinigt sich dieß mit der Farbe, so fällt das Gewicht auf den Ausdruck der Handlung und die Gestalten können, obwohl mehr bedeutend, als im Einzelnen schön, doch zu einem schönen Ganzen zusammenwirken. Die Bildnerkunst ist aber, wie wir gesehen haben, auf Sparsamkeit in der Zahl der in einem Werke verbundenen Figuren angewiesen und gerade an dieser Stelle ist eine natürliche Folge dieses Gesetzes noch zu ziehen: das gegenseitige sich Decken der Theile fällt beinahe völlig weg bei Einer Figur; dieß ist zunächst ein äußerer Grund, warum die Aufstellung nur Einer Gestalt, die Statue, der Bildnerkunst ganz besonders zusagend sein muß. Erst hier heben wir dieß Ergebniß aus §. 601 hervor, weil es zusammentretend mit den übrigen jetzt gezogenen Folgerungen und zugleich mit ihnen von dem blos äußerlich motivirten Ausgangspuncte zu einer tieferen, positiven, in das innerste Wesen unserer Kunst eindringenden Bestimmung hinführt. Es folgt nämlich aus sämmtlichen nun entwickelten Bedingungen, daß bei so beschränkten Mitteln der Fortleitung des Auges von einer Gestalt zur andern, bei dem Mangel jedes Fortgangs von der Form zu einem über sie hinausliegenden, durch die Farbe zu gebenden Ausdruck, von der dargestellten Bewegung zu weiteren die einzelne Gestalt schön sein muß: das Auge muß die Schönheit jetzt, hier, auf diesem Puncte finden. Sind auch mehrere Gestalten in einem Werke vereinigt, was ja durch jenes Gesetz der Sparsamkeit nicht ausgeschlossen ist, so wird doch keine derselben einem aus einer solchen Summe von Ursachen fließenden obersten Gebote sich entziehen dürfen. Das Häßliche, soweit es in engen Grenzen zulässig ist, wird in einem gewissen Sinne selbst schön sein müssen: selbst, d. h. auch ohne Auflösung in ein geistig Bedeutungsvolles, Furchtbares oder Komisches geistig verwickelter Art. Auch dieser Punct wird sich übrigens im Folgenden durch weitere Momente näher bestimmen und begründen. Es tritt

nun aber mit diesem Gesetze, daß die einzelne Gestalt schön sein muß, ein Styl-Prinzip auf, dessen Kampf mit einem entgegengesetzten uns von hier an durch alle Kunst und als innerste Seele der Bewegung durch die Geschichte der Künste begleiten wird: das Prinzip der directen Idealisirung. Was es bedeutet, ist zunächst im Bisherigen einfach ausgesprochen: das Kunstwerk gibt dem Auge oder Sinn überhaupt nicht auf, von Solchem, was unmittelbar nicht schön oder häßlich ist, fortzugehen zu einem Weiteren und schließlich zu einer Gesammtwirkung, worin es sich zur Schönheit aufhebt; es ist also der Prozeß der Anschauung nach dieser Seite nicht ein vermittelter, sondern ein einfacher. Das Schöne überhaupt ist wesentlich die den trübenden Zufall ausscheidende Zusammenziehung des unendlichen Flusses der Dinge auf Einen Punct: das Reine und Vollkommene soll nicht durch Wechselergänzung der Erscheinungen im Fortgange sich ergeben, sondern in dieser Erscheinung, nicht anderswo und ein andermal, sondern hier gegeben sein (vergl. §. 52. 53). Dadurch ist an sich nicht ausgeschlossen, daß ein Kunstwerk innerhalb seiner jenen Fortgang dem Schauenden zumuthe, wenn es nur als ganzes Einzelnes schön ist; aber in der Bildnerkunst ist dieß in engere Grenzen eingeschränkt, hier gilt jene Grundbestimmung des Schönen nicht nur vom einzelnen Kunstwerk als einem Ganzen, sondern auch vom einzelnen Ganzen, das nur ein Theil des größeren Ganzen, nämlich des einzelnen Kunstwerks ist. „Die Plastik ist genöthigt, die Schönheit des Weltalls fast auf Einem Puncte zu zeigen" (Schelling Ueber d. Verh. d. bild. Künste zu d. Natur). Schlechtweg allerdings kann das diesem Prinzip der directen Idealisirung entgegenstehende von der Plastik nicht ausgeschlossen sein, sonst hätte sie keine Bewegung und Geschichte. Die Untersuchung dieses wichtigen Punctes ist unserer weitern Entwicklung vorbehalten.

§. 604.

Das Wesen der Bildnerkunst als reine Einheit des Subjectiven und Objectiven enthält aber auch die qualitative Grundbestimmung für die besondere Weise, in welcher auf dem plastischen Standpuncte das Schöne aufgefaßt und dargestellt wird: die schöne Gestalt erscheint als der Bau der Seele, als ein Gewächse, das die bewohnende Seele getrieben, die Seele als unmittelbar Eines mit diesem ihrem Glieder-Bau und Wuchs; sie ist einfach die Idealität ihres Leibs, wie dieser ihre Realität. Schon hieraus ergibt sich, daß die Bildnerkunst eine Darstellung vollkommener Naturen ist.

Wir wissen jetzt, daß die einzelne Gestalt schön sein muß, jede Kunst hat aber ihre qualitativ eigene Auffassung und Darstellung des Schönen und

welcher Art dieselbe in der Plastik sei, ergibt sich, wenn wir den Begriff des reinen Gleichgewichts des Subjectiven und Objectiven heraufnehmen und in seine bestimmte, besondere Wirkung verfolgen, wie dieß in der Allgemeinheit, in der sich §. 602 hielt, noch nicht geschehen ist. Versenkt sich nun in dieser Kunst das Subjective ganz in das Objective, so daß es nichts zurückbehält, sondern eben in diesem ganz gegenwärtig ist, so heißt dieß in der nun eintretenden bestimmten Anwendung: Leib und Seele fallen bruchlos in Eines zusammen, „sind wie mit Einem Hauche geschaffen; die Kraft, wodurch ein Wesen nach außen besteht, ist mit der, wodurch es nach innen wirkt und als Seele lebt, vollkommen gleich abgewogen" (Schelling a. a. O.). Die Bildnerkunst stellt den wahren philosophischen Begriff des Verhältnisses zwischen Seele und Leib in seiner ersten einfachen Grundbestimmung verwirklicht dar, wonach die Seele schlechthin die Idealität des Leibs, dieser die Realität der Seele ist. Dieser Begriff vertieft sich in weiterer Entwicklung: die Seele, zum selbstbewußten Geist und Willen erschlossen und gesammelt, hebt sich unendlich über ihre endliche Erscheinung; aber in dem so zur Reife gediehenen Begriffe darf die Grundbestimmung der Einheit nicht verloren gehen, sondern muß festgehalten werden, daß die endliche Erscheinung schlechthin untrennbares Gefäß auch des unendlich über sie gehobenen Geistes bleibt, daß sie den obwohl unendlich über sie hinausgewachsenen Inhalt doch als den ihrigen auch adäquat an sich darstellen muß. Es wird eine Kunst auftreten, welche diesen Bruch und seine Versöhnung in ihr Bereich zieht; die Bildnerkunst aber liegt hinter dieser Spaltung auf dem Boden des einfachen Begriffs. Nicht als ob sie nur Kinderseelen darstellte: Geist, Charakter, das Ethische überhaupt kann ihr ja, wie wir dieß in anderem Zusammenhang schon zu §. 598 berührt haben, nicht fehlen, sonst wäre sie nicht Kunst, ja wir werden mit Nächstem sehen, wie gerade dieser Gehalt recht ihr eigen ist; es muß vielmehr Charakter-Gehalt und Alles, was gut und würdig und groß ist, darstellbar sein schon auf dem Boden des einfachen Verhältnisses; welche Bildungsform des psychischen Lebens dieß voraussetzt, wird im folgenden §. ausdrücklich zur Sprache kommen, hier halten wir zunächst einfach den Grundbegriff der Einheit von Seele und Leib fest und bleiben daher bei dem schlichten Ausdruck „Seele" für das geistige Prinzip. Nicht umsonst haben wir für dessen leibliche Erscheinung das Wort „Bau" gewählt; er bezeichnet das Architekturartige in der Bildnerkunst, wie es nun tiefere Bedeutung gewinnt: die Seele erscheint in ihrem Leib als ein Bauendes; mit demselben innern Weben, worin sie ihre geistigen Kräfte entwickelt, baut sie in Einem Schlage auch ihre Glieder; ihr Leib wächst mit ihr, es ist Ein ungetrennt Gewordenes, Gewachsenes; dieß ist der tiefe, feine Sinn des Ausdrucks: Gewächse,

den Winkelmann so sehr liebt. Es ist ein Entwirken von innen heraus: „hier lag das Kind, mit warmem Leben den zarten Busen angefüllt, und hier mit heilig reinem Weben entwirkte sich das Götterbild." Hier gibt es keine Anmuth ohne die Wellenline schwungvoller Formen, keine Würde mit flacher Brust und schlechten Schenkeln, keinen starken Willen mit dürftigen Muskeln und wenn die Gymnastik vollendet, was die bauende Seele gewoben, so ist sie als Sitte der Ausfluß eben dieser ursprünglich naturvollen, so gleichmäßig nach innen und außen bauenden Seele. In diesem Verhältnisse reinen Entsprechens muß der Leib ein rein tüchtiger, ein mangelloses Organ für alle Zwecke, Bewegungen und Regungen der Seele, die Seele eine durchaus gesunde sein; Beides fordert einander. Damit ist die Schlußbestimmung des §. gegeben. „Die Plastik kann ihren wahren Gipfel nur in solchen Naturen erreichen, deren Begriff es mit sich bringt, Alles, was sie in der Idee oder der Seele nach sind, jederzeit auch in der Wirklichkeit zu sein" (Schelling a. a. O.).

§. 605.

Das Seelenleben, wie es der Begriff der Vollkommenheit in diesem Zusammenhang voraussetzt, ist wesentlich das naive, das sich aus seinem Sinnenleben nicht in die Tiefen der Innerlichkeit zurückzieht. Diese Naturform des Geistes schließt aber Fülle des ethischen Gehaltes so wenig aus, daß vielmehr jetzt alle technischen Grenzen der Bildnerkunst als positive Kräfte erscheinen, in denen ebensoviele Tugenden des Charakters sich ausprägen. Die solide Festigkeit, Schwere, Gemessenheit, farblose Formbestimmtheit, Unbewegtheit wird nun zunächst zum Ausdruck der Gediegenheit, Gewichtigkeit eines Charakters, der im Allgemeinen des sittlichen Lebens, weil er es als sein eigenes in sich trägt, als im Schwerpuncte seiner substantiellen Selbständigkeit ruht und daher der Verewigung durch eine Kunst werth ist, die mit der Architektur den Grundzug des Monumentalen gemein hat. Aus allen diesen Bestimmungen (§. 602—605) ergibt sich nun, daß in dieser Kunst der Standpunct des einfach Schönen der herrschende ist, von welchem aus auch das Erhabene und Komische, wiefern es zulässig ist, behandelt wird. 1. 2.

1. Wir haben die unmittelbare Einheit der Seele und des Leibs als ästhetisches Prinzip der Plastik erkannt. Innerhalb dieser Einheit haben wir nun das Seelenleben von seiner leiblichen Erscheinung wieder zu unterscheiden und den Begriff der Vollkommenheit in dieser näheren Anwendung auf die eine der zwei ungetrennten Seiten zu beleuchten. Die Vollkommenheit der plastischen Natur ist die der ungebrochenen Einfalt des Seelenlebens: dieß ist der psychische Grundzug der Bildnerkunst. Die

Seele selbst in ihrem innerlichen Leben hat ihre Sinnlichkeit, die der Reflex des leiblichen Lebens, das nach innen geschlagene leibliche Leben ist, und sie kann sich dieser innern Sinnlichkeit mit ausdrücklichem Bewußtsein entgegenstellen oder in Harmonie mit ihr bleiben. Nun haben wir als Grundbestimmung aufgestellt, daß die Seele bruchlos in ihrem Leibe erscheine; soll sie dieß können, so darf sie natürlich den Bruch auch nicht in ihrem Innern tragen, muß also als Seele selbst, auch als zum Geist entwickelte Seele ganz Natur sein. Hegel hat dieses psychische Gesetz der Plastik in verschiedenen treffenden Wendungen ausgesprochen: „die geistige Individualität, aber als leibliche unerinnerte Gegenwart (Aest. II, 234), — noch kein Zurückgehen des Geistes in seine innerliche Subjectivität als solche (353), — die zwar bestimmte, aber noch nicht zur Innigkeit des subjectiven Gemüths vertiefte geistige Individualität (358. 359), der Geist, der in seine äußerliche Form zwar ergossen ist, ohne jedoch aus diesem Außereinander in seiner Zurücknahme in sich als Inneres zur Erscheinung zu kommen" (359), u. and. ähnl. Es ist also wesentlich eine Persönlichkeit gefordert, die im Elemente der Naivetät webt und lebt; aber schon zu §. 604 mußten wir vorbeugen, daß diese innere Naturbestimmtheit der Seele nicht zu enge verstanden werde. Innerhalb derselben muß eine Scheidung eintreten, ohne die ursprüngliche Einheit zu sprengen. Ein Gebiet harmlos heiterer Naturen ist dadurch allerdings für die Bildnerkunst in besonderer Weite des Umfangs ausgesteckt, aber sie kann nicht darauf beschränkt sein; vielmehr muß gerade der Geist ihrer gesammten technischen Bedingungen sie auffordern, ein höheres Gebiet, das Gebiet des Charakters, in Besitz zu nehmen, aber des Charakters, der immer noch im Elemente jener schönen Unmittelbarkeit verbleibt; es thatsächlich hinzustellen, daß es auch eine Naivetät der Größe, eine Bildung, die Natur bleibt, einen Kampf gegen die Natur gibt, der sich zum Ganzen der Natur affirmativ verhält. Was unter dem Geiste der gesammten technischen Bedingungen zu verstehen sei, sagt der §., indem er ausspricht, daß alle früher aufgeführten Beschränkungen, wie sie im materiellen Darstellungsmittel begründet sind, nun zu dieser bestimmtern innern Bedeutung umschlagen. Es ist ein Geist in ihnen, der Ausdruck eines Vollgewichts, der sich zu ungleich Höherem verwenden lassen, die Ergreifung eines ungleich gewaltigeren Stoffs aufdrängen muß, als jene harmlos schönen Naturen. Sagt uns die satte Gediegenheit, welche der Grundzug der Wirkung der plastischen Mittel ist, daß hier das Bild eines Menschen aus Einem Gusse vor uns stehe, so muß dieser „Eine Guß" nun großartigere Anwendung gewinnen. Die Sprache selbst zeigt uns den Weg, indem sie, einer in der Natur physiognomisch und mimisch wohlbegründeten Symbolik folgend, dieselben Beziehungen gebraucht für Sinn-

liches und Geistiges. Das derb Feste der Form wird denn jetzt zum Ausdruck der Charakterfestigkeit, der sittlichen Gediegenheit, das Gemessene zum Gestrengen der Würde, das Schwere zur innern Gewichtigkeit, die Schärfe der farblosen Form zu der männlichen Bestimmtheit, die nicht ins Unbestimmte zerfährt, sich verflüchtigt, das unbewegt Bewegte zur ehrfurchtgebietenden Selbstbeherrschung; die Schwere aber ist es namentlich, die wir noch genauer ins Auge fassen müssen. Wir haben in §. 600 gesehen, wie sie, zunächst dem Materiale angehörig, unwillkürlich auf die dargestellte Gestalt so übertragen wird, daß diese als ihres physischen Schwerpuncts vollkommen mächtig erscheinen muß; sie wird nun unwillkürlich noch tiefer hineingetragen und bedeutet das sichere, nimmer wankende Ruhen im sittlichen Centrum des Lebens. Jetzt vereinigt die Bildnerkunst zwei Einheiten, während sie vorher nur Eine Einheit, die des Seelen- und Sinnenlebens, darstellte; die zweite Einheit ist die der Einzelperson mit der Gesammtperson, mit dem sittlich Allgemeinen, dem Guten. Diese zweite Einheit muß aber auch eine naive sein, denn sie erhält ihre Bedeutung durch die erste. Wo aller Geist Naturbestimmtheit hat, sich affirmativ zu seiner Sinnlichkeit verhält, muß auch das Ethische den Charakter der völligen Flüssigkeit, Oeffnung für das umgebende Menschenleben, der Gemeinsamkeit tragen. Es handelt sich also von einer Welt, worin das Gute selbst sich nicht vereinzelt, wo die Subjectivität nicht jene Ausbildung gewonnen hat, daß sie mit dem zugespitzten Bewußtsein des Fürsichseins dem Leben der Gesellschaft und des Staates, in welchem alles Gute durch Vereinigung der Kräfte sich erwirkt, zunächst isolirt gegenübersteht und nur nach schwerem Kampf diese Isolirung opfert, dem Allgemeinen als reines Organ sich hergibt, aber auch in dieser Versöhnung noch das unterscheidende Bewußtsein des nun in der Hingebung selbst befriedigten Ich bewahrt; von einer Welt vielmehr, in welcher, wer irgend gut, edel, geistig bedeutend, groß ist, im Oeffentlichen und Allgemeinen, im Geschichtlichen, im Ganzen einfach lebt und athmet, wie in seiner unentbehrlichen Luft. Das Schwere ist, dieß im Allgemeinen zu bezeichnen, ohne in eine bestimmte Epoche der geschichtlichen Schönheit und des Ideals zu gerathen, was hieher noch nicht gehört; wir können nur sagen: in der Bildnerkunst muß der Charakter dieses Gepräge so gewiß tragen, daß, wären auch solche Menschen in der Geschichte nicht möglich, sie doch in dieser Kunst wirklich sein müßten. Es sind substantielle Menschen (vergl. die treffend einfache Darstellung Hegels a. a. O. II, 366 – 369). Der substantielle Mensch hat nun, wie es im Tausche der Liebe geschieht, wo das Herz im Opfer sich verdoppelt wiedergewinnt, indem er sich dem Ganzen ohne Rückbehalt hingab, dieses Ganze in sich herübergenommen, sein inneres Charaktergesetz ist das zum innern der

Einzelperson gewordenes ethisches Gesetz, das einen ganzen, weiten Lebenskreis beherrscht, er ruht, wenn er einfach auf sich ruht, auf diesem Ganzen, das er in sich gesogen, er hat so dem kleinen Gewichte seines Ich die Wucht des öffentlichen Lebens, der Weltgeschichte zugelegt, er wiegt Tausende, er ist eine Welt; diesen hohen Sinn hat jetzt der Begriff Objectivität erhalten, in diese tiefe Bedeutung hat sich der Begriff des Schwerpuncts übersetzt, daß er nicht blos das innere Centrum im gewöhnlichen, modern moralischen Sinn des Aufsichstehens eines stetigen Charakters bedeutet, sondern diese Einheit des individuellen Centrums mit der Lebenssonne eines großen sittlichen Ganzen. Eine solche Persönlichkeit steht an sich schon auf dem hohen Piedestal der Geschichte, sie ist unsterblich, und weil sie es ist, hat eine Kunst, deren Styl gemäß allen seinen technischen Bedingungen architekturartig monumental ist (vergl. §. 560), ihr Bild als Monument hingestellt: sie steht, als wolle sie ewig stehen. Wir werden auch in der Malerei noch das Monumentale finden, die Bildnerkunst aber ist ihrem ganzen Wesen nach im intensiven Sinne monumental durch die nun entwickelten Eigenschaften.

2. Es sind jetzt alle Momente zusammengestellt, aus denen hervorgeht, daß der bestimmende Geist in der Bildnerkunst der des einfach Schönen ist. Zunächst folgt dieß ganz allgemein aus der Ungetheiltheit des Geistes- und Sinnenlebens, welche darzustellen diese Kunst durch ihr Wesen bestimmt ist; denn da haben wir ja die Anmuth, in welcher die Sinnlichkeit mit dem sittlichen Impulse frei übereinstimmt. Nun aber hat der gegenwärtige §. gezeigt, daß durch das Grundgesetz naiver Einheit aller Kräfte im dargestellten Individuum der Plastik keineswegs das Gebiet des Charakters verschlossen ist. Der Charakter aber kämpft, er kämpft in sich und kämpft nach außen: dieß ist erhaben, und auf das Erhabene ist eine so gewichtig gediegene Kunst ganz besonders gewiesen. Allerdings darf der Begriff des Charakters nicht zu enge genommen werden, er begreift auch den sinnlicheren Heroismus des Athleten, des Kriegers in sich und in diesem Gebiete vorzüglich wird in Gruppen auch das Erhabene des äußeren Kampfes zur Darstellung kommen. Der Kampf kann einem Furchtbaren gelten, das in gewissem Grad häßlich ist, Ungeheuern, Schlangen, Centauren u. s. w. Charakter begreift aber auch sein Gegentheil in sich: das Charakterlose. Es versteht sich, daß dieß in dieser Kunst der Gediegenheit nicht als Lumperei, Schlechtigkeit, Blasirtheit auftreten kann, wohl aber als ausgelassene, närrische Sinnlichkeit; diese, im Kampf oder ohne Kampf, wird nothwendig komisch sein. Nun aber muß solches Erhabene, häßlich Furchtbare, Komische in dieser Kunst ebenfalls in das Licht des einfach Schönen gerückt werden. Dieß ergibt sich aus der Nothwendigkeit, daß überall, auch im Zwiespalte kämpfender

Kräfte, die ungetrübte Einheit der Menschennatur in ihrer Einfalt und Anmuth, die Charis in der Eris, im Kampfe selbst die kampflose Schönheit die Grundlage bleibe. Schon in §. 73 wurde die Grazie im engeren Sinne, die des einfach Schönen, von einer solchen unterschieden, die auch dem Erhabenen und Komischen eigen ist. Die Bildnerkunst muß die hohe Grazie des Erhabenen und die ungezogene des Komischen ihrem Grundgesetz entsprechend unmittelbarer, als die anderen Künste, in der Form der einzelnen Gestalt selbst, retten. Der Umfang des Erhabenen und Komischen wird dadurch, wie wir schon gesehen, allerdings an sich verengt, allein so weit es waltet, muß diese keusche Kunst ihren ganzen Zauber, ihr zartestes Styl-Geheimniß entfalten. Wir werden in der speziellen Erörterung der Stylgesetze sehen, wie beschaffen demgemäß die Formenwelt der Plastik sein muß. Klar ist hier vorerst so viel, daß diese Formenwelt ein Inneres ausdrücken muß, das auch im Widerstreit seine Harmonie, die unbewegte Ruhe seiner Tiefe bewahrt, und der folgende §. wird diesen Punct noch einmal auffassen, um zum letzten und höchsten Begriffe zu gelangen. Die vorläufige Ankündigung der hier entwickelten Begriffe, wie sie zu §. 404 Th. II, S. 380 gegeben ist, berührt auch schon den Unterschied der rein menschlichen Phantasie (nebst der thierischen) und der geschichtlichen. Es ist klar, wie die letztere in das individuelle Leben mit einer Derbheit eingehen muß, welche mit dem Prinzip der directen Idealisirung schwer vereinbar ist; die Erörterung dieses wichtigen Punctes bleibt aber mit der ganzen Frage über die bedingte Geltung des Prinzips, das diesem entgegensteht, im plastischen Gebiet ihrem besonderen Orte vorbehalten.

§. 606.

Aus diesen Grundzügen der plastischen Schönheit ergibt sich der weitere, daß die dargestellte Persönlichkeit; so wenig sie aus ihrem Sinnenleben sich in subjectiver Innerlichkeit zurücknimmt, ebensowenig bei allem Einlassen in Anderes sich zerstreut, sondern selbstgenugsam in sich bleibt. Damit zusammengefaßt erhält nun auch das Gesetz der Sparsamkeit in der Zahl der Figuren (§. 601) und das Hindrängen zur Aufstellung blos Einer Gestalt als der gemäßesten Aufgabe (§. 603) positive, geistige Bedeutung und Kraft: die Eine Gestalt vertritt das Ganze der Gattung. Zugleich kommt jetzt auch der tiefere Sinn zu Tage, welcher der Weglassung des räumlich Umgebenden (§. 599) zu Grunde liegt: die dargestellte Persönlichkeit ist auf keine Natur außer ihr bezogen, weil sie die gesammte Natur in sich trägt. Vereinigt dieselbe nun so die Natur und die Menschheit in sich, so ist sie nicht nur ein Ganzes, sondern

das Ganze, ist unendliche Persönlichkeit, das Ideal selbst, Einheit des Subjectiven und Objectiven im höchsten Sinne. Ein Abglanz dieses Lichts fällt auch auf die Naturen, die ausdrücklich als endliche zur Darstellung kommen.

Der §. steigt in drei Schritten zum höchsten Schlußbegriffe vom Wesen der Plastik auf. Zuerst wird dem Satze (§. 605), daß die Persönlichkeit, wie sie in der Bildnerkunst sich darstellt, nicht den Ausdruck einer Sammlung tragen kann, die auf eine aus der sinnlichen Lebensfülle zurückgenommene Innerlichkeit hinweist, der andere gegenübergestellt, daß dieselbe ebensoweit vom Ausdruck einer Zerfahrenheit, Zerstreutheit, eines Hingenommenseins von Anderem entfernt sein muß. Es ist dieß nur eine weitere Entwicklung jener Bestimmungen von der Gediegenheit, Gewichtigkeit, von dem Ruhen auf dem eigenen Schwerpunct, von der Substantialität der plastischen Persönlichkeit, es folgt aber auch namentlich aus jenem Darstellungsgesetze, das wir nachher in ein höheres Licht stellen werden, daß nämlich der Individualität kein Hintergrund mitgegeben wird, denn es sind die wechselnden Umgebungen mit ihren unendlichen Anregungen, welche den Menschen bald so, bald so bestimmend das Element der Zufälligkeit und daher der Zerstreutheit mit sich führen. Eine so in sich geschlossene, ringsum wie mit scharfem Messer abgeschnittene Gestalt wird auch dann, wenn sie in einem Momente aufgefaßt ist, wo sie sich mit etwas außer sich befaßt, mit andern Personen in gemeinschaftliches Thun oder Kampf sich einläßt oder nur aufmerksam auf irgend ein Object hingerichtet ist, ja wo sie leidet, doch in ihrem innersten Grunde ungestört einig mit sich erscheinen, es ist kampfloser Kampf, ein Aussichherausgehen, das doch in sich bleibt, ein Einlassen, das sich nicht einläßt, ein Streben, das als Form des Strebens ideal ist, gleichgültig, ob es sein Object erreicht. Dahin haben wir schon in der Anm. zu §. 602 gedeutet, indem wir sagten, daß mit dem Charakter ruhiger Abgeschlossenheit eine lebhafte Thätigkeit vollkommen vereinbar sei. Dieser Zug des festen Insichbleibens widerspricht auch nicht dem in der weiteren Entwicklung aufgewiesenen Zuge der Naivetät, die frisch im Naturleben webt, ebendaher Auge und Sinn offen hat, sich nicht verschließt, nicht in ein selbstbewußtes Ich und geheimes Empfindungsleben zurückzieht. Gerade die punctuell auf ihr Ich vereinzelte Persönlichkeit ist diejenige, welche, weil sie nicht im Allgemeinen lebt, von den Theilen des Allgemeinen, die eine wirre Vielheit von Reizen auf sie ausüben, auseinandergezogen wird, unruhig umherfährt; die naturfrisch geöffnete Persönlichkeit ist in der Berührung mit diesen Theilen bei sich; sie ist, wenn sie hinaustritt, doch zu Hause, bleibt daher bei aller Bewegung unbewegt in ihrem ruhigen, tiefen, weltweiten, allgemeinen Grunde. „Allgemein“: dieß Wort erhält

nun tieferen Sinn; ein solches Leben im Ganzen verleiht dem so Lebenden die Kraftfülle der Ganzheit; es wird gleichgültig, ob er Dieser oder Jener ist, er ist ein ganzer Mensch, es wird schon strengerer Ernst mit dem Worte: vollkommene Naturen §. 604, der Begriff der Substantialität §. 605 beginnt sich zu einem höheren zu steigern. „Unberührt von der Zwiespältigkeit und Beschränkung des Handelns, der Conflicte und Erduldungen, — störungsloses unparticularisirtes Sein des Geistes, — objective Geistigkeit als in sich fertig und beschlossen, in selbständiger Ruhe, dem Verhalten gegen Anderes entnommen", so bezeichnet Hegel diese Natur der plastischen Gestalt (a. a. O. II, S. 258. 368. 369). Nun führt eigentlich schon dieß auf den Begriff der absoluten Persönlichkeit; es fragt sich aber vorerst, wie es sich denn verhalte, wenn mehrere Gestalten zugleich aufgestellt sind? Wir verweisen hier nur vorläufig auf das classische Ideal, das viele Götter hat, deren jeder doch die ganze Gottheit ist (§. 437): ein heiterer Widerspruch der Phantasie, der jedoch auch da noch irgendwie möglich sein muß, wo keine Götter mehr geglaubt werden. In der That liegt hier ein interessanter, schwieriger Punct, nicht nur in Beziehung auf die Sculptur, sondern auf alle Kunst. Wir erinnern zunächst an einen Nebenzweig der Kunst, Fabel und Thier-Sage. Diese nimmt von der einzelnen Thierart Ein Exemplar als vollkommen und daher als Inbegriff aller andern, aber sie führt doch auch wieder andere daneben ein; so ist Reineke der absolute Fuchs, der Fuchs schlechthin, aber es gibt doch noch Füchse außer ihm. Das Denken, in der Sprache dargestellt, ist strenger logisch; es sagt auch: der Mensch, das Thier, der Held, das Pferd u. s. w., der Begriff zieht also die vielen Individuen in Eines, das nur gedacht, nur Abstractum ist, zusammen; wird aber die empirische Vielheit ausgesprochen: die Menschen u. s. w., so wird ausdrücklich gesetzt, daß keines derselben dem Inbegriff der Gattungs-Eigenschaften entspreche. Die Kunst dagegen, zunächst im Allgemeinen, abgesehen von der besonderen Natur der Plastik, nimmt die Sache strenger, als solche Zweige, wie Fabel, Thiersage, welche ohne Weiteres neben die Einheit des die Gattung inbegreifenden Individuums die Vielheit der empirischen stellen, jedoch darum nicht consequent wie die Logik und die logische Sprache. Die Gattung wird ihr nach dem Grundbegriffe des Schönen (Einheit von Bild und Idee) immer concretes Individuum, die empirisch Vielen der Logik gehen in eine Einheit zusammen, die nicht abstract, sondern selbst angeschautes Individuum ist; ein Mensch ist jetzt der Mensch, ein Held der Held u. s. w. Die Frage, ob es neben ihm noch andere Individuen derselben Gattung gebe, ist dadurch halb verneint, halb nur weggeschoben, zugedeckt: nur dieß, denn es bleibt doch immer ein Individuum (unter andern, die eben jetzt

nicht da, die vergessen sind). So zunächst, wenn wirklich nur Ein Individuum in einem Kunstwerk aufgestellt wird. In einem solchen aber, das viele Figuren zusammenstellt, sind zwei Fälle möglich. Der eine ist dieser: Ein hervorragendes Individuum und viele unbedeutendere derselben Classe treten nebeneinander. Dieß gleicht dem Verfahren, wie es von der Thiersage, Fabel angeführt ist: eigentlich sind in dem hervorragenden Einen die andern Vielen so repräsentirt, daß sie neben ihm überflüssig sind; die Phantasie gesteht damit ihren Prozeß, durch den sie das repräsentirende Individuum gewonnen hat, sie gibt das Resultat ihrer Division sammt dem Dividenden. Doch mäßigt die höhere Kunst diesen logischen Widerspruch dadurch, daß die Masse der Vielen mehr nur als die erläuternde Expansion einer der im Repräsentanten concentrirten Kräfte erscheint. Der andere Fall ist dieser: es werden mehrere schlechthin bedeutende Individuen derselben Classe zusammengestellt, ohne daß darum die Kunst in den Widerspruch mit der Logik tritt wie in dem eben genannten Falle; nämlich jetzt repräsentiren alle diese Individuen den Gattungsbegriff mittelbar dadurch, daß er vorher mehr spezifizirt ist und jedes von ihnen zunächst eine der spezifizirten Eigenschaften vollkommen in sich darstellt; zu dieser Eigenschaft verhält sich dasselbe nun ebenso, wie sonst das einzelne schöne Individuum zum Ganzen seiner Gattung; von mehreren Helden z. B. stellt jetzt jeder einen Zug des Heldenthums, dadurch mittelbar das Heldenthum überhaupt und noch mittelbarer die Menschheit dar. In der Plastik nun aber ist die Sache schwieriger, oder, wie man will, einfacher. Hier soll die einzelne Gestalt schön sein, also das Ganze ihrer Gattung mit geringerem Gewichte des Mittelbegriffs dieser oder jener Eigenschaft, Seite derselben in sich darstellen. Der Begriff der Vertretung Vieler oder Aller durch Einen ist hier intensiver. Unbedeutende Individuen kennt sie gar nicht, die leeren Statisten des Dividenden fallen ganz weg. Sie wird aber auch in den bedeutenden Individuen die Gattung in engerem Maaße spezifiziren, damit der Umweg zum Vertreten des Ganzen der Gattung vermittelst einer ihrer Eigenschaften kürzer sei. Dieß führt nun auf das Gesetz der Sparsamkeit in der Figurenzahl zurück, womit wir zum zweiten wichtigen Schritte in diesem Stufengange gelangen: ein Rückblick auf §. 601, der, während aus andern technischen Bedingungen die tiefere Bedeutung schon früher gezogen ist, dieser Stelle vorbehalten bleiben mußte, wo sich die Momente zu ihrem vollsten Resultate vereinigen. Die Bildnerkunst entgeht jenem Uebelstande des sich Deckens der Theile am meisten, wenn sie nur Eine Gestalt aufstellt; wie aber alle äußern Bestimmtheiten dieser Kunst bereits sich in Grundzüge ihres positiven Geistes umgedreht haben,

so nun auch diese: der Geist der Ganzheit, in welchem jede Gestalt behandelt wird, tritt als innerer Grund mit dem äußern zusammen, füllt das zuerst nur negativ Motivirte positiv aus und führt so zu dem Ergebniß, daß die Plastik ihr innerstes Wesen am vollsten und reinsten offenbart, wenn sie nur Eine Gestalt hinstellt, welche jetzt der erscheinende Inbegriff aller Kräfte der Gattung, nicht nur ein Ganzes, sondern, mit nur schwachem Gewichte des Mittelbegriffs einer Seite der Gattung, das Ganze der Gattung ist. Stellt sie dennoch mehrere Figuren auf, so bewirkt, da es zudem nur wenige sind, die genannte Schwäche der Spezifizirung, daß dennoch jede die Fülle des Ganzen, daß jede der absolute Mensch bleibt. Die so dargestellte Persönlichkeit ist aber nicht nur das Ganze der Menschheit, sondern auch das Ganze der Welt: dieß zeigt der dritte Schritt des §. Die Bildnerkunst gibt ihrem Werke keinen Raum, keine umgebende Natur mit, zunächst, weil sie es nicht kann; aber ihr Nichtkönnen muß auch hier ein Nichtwollen, richtiger: ein Anderswollen sein. Dieß Anderswollen kann keinen andern Grund haben, als zunächst den, daß sie im höheren organisch lebendigen Individuum und vor Allem im Menschen die ganze Natur sieht, den Inbegriff aller Kräfte und Formen des Daseins, den höchsten Zusammenschluß alles dessen, was in der unorganischen und botanischen Natur in's Unbestimmte ausgegossen ist. Sie ist nicht ausgegossener, sondern gesammelter, in Einem Gefäße zusammengehaltener Geist. Ihr Gebilde ist nicht auf einen Hintergrund, auf Umgebungen bezogen, weil es dieß Alles in sich eingesogen hat, Alles dieß selbst ist. Nun erhebt sie aber dasselbe mit der oben nachgewiesenen Intensität zum Ausdruck des Inbegriffs vollkommener Menschheit: vereinigt es so die ganze Menschheit und die ganze Natur in sich, so ist es nichts Anderes, als die Welt selbst persönlich vorgestellt, die absolute Person, aller Geist, also alles Subjective, und alle Natur, also alles Objective in Einem. Es ist längst erkannt, daß keine andere Kunst, so wie diese, das Ideal selbst gibt. Dieß ist eigentlich bereits in dem Satze von der directen Idealisirung ausgesprochen und jetzt nur zum ganz erfüllten Nachweise gelangt. — Der Schlußsatz des §. faßt nun einen Punct auf, der mit jenem oben erörterten Widerspruche zusammenhängt, wonach es in aller Kunst, besonders auffallend aber in der Bildnerkunst, von den Gattungen der Wesen je nur Ein vollkommenes, für alle vicarirendes Exemplar und doch zugleich die Vielen gibt. Wir werden diesen, im Wesen der Phantasie und in ihrem Unterschiede von der Logik berechtigt liegenden Widerspruch noch in andere Seiten verfolgen, namentlich was die Weglassung des Raums und die Beziehungslosigkeit zu einer umgebenden Natur betrifft. Der Unterschied der hier vorliegenden von der oben besprochenen Frage ist jedoch der, daß es sich jetzt

von einer Spaltung handelt, die, wie wir sehen werden, verschiedene Zweige der Plastik begründet, welche sich freilich auch vereinigen können, von zwei Stoffwelten, deren relative Scheidung aus der Geschichte der Phantasie hier aufgenommen werden muß: Gott und Mensch, oder Gott und untergeordnetes dämonisches Wesen (z. B. Satyr). Daß es beide Welten nebeneinander gibt, ist eigentlich ein Widerspruch, denn der Gott ist der ideale Mensch. Die Phantasie ist aber auch in dieser Richtung nicht logisch: neben der ausdrücklich und schlechthin idealen Natur, dem Gotte, gibt es realere, in entfernterem, vermittelterem Sinn ideale Naturen. Allein in der Sculptur sind auch diese Naturen dennoch idealer, als z. B. in der Malerei der Mensch neben dem Gott. Der Geist der Behandlung gibt auch ihnen eine Seligkeit der Genüge, eine Fülle und Sättigung des Daseins, daß sie nach keiner Welt fragen, sondern sich selbst eine Welt, die Welt sind, und selbst im Thiere schauen wir den Inbegriff des vollkommenen Weltalls, wie er jedem niedrigeren Stoffe im Schönen als Hintergrund eine Unendlichkeit gibt (vergl. §. 17, 3.) durch die Gediegenheit der plastischen Darstellung diesen Hintergrund in einer verkürzten Perspective. Ausdrücklich sind als endliche Naturen insbesondere die geschichtlichen gesetzt, denn Datum und Namen weisen sie buchstäblich in das Zeitleben und die Härte seiner Bedingungen. Wir haben die Frage über das Verhalten der plastischen Phantasie zu dem Unterschiede der rein menschlichen und geschichtlichen aufgeschoben, aber so viel muß schon hier einleuchten: was diese Kunst aus der empirischen Geschichte herausgreift und zu ihrem Stoffe nimmt, wird von ihr in dasselbe Licht der Allgemeinheit heraufgehoben werden, wie die rein menschliche Sphäre, denn: was sie angreift, das wird vergöttlicht.

β. Die einzelnen Momente.

§. 607.

In der speziellen Auseinandersetzung dieses allgemeinen Wesens der Bild-rkunst kommt zuerst die äußere Bestimmtheit des plastischen Werks, wie he von der innern relativ zu unterscheiden ist, und als erstes Moment in selben die Beschaffenheit des Materials in Betracht. Der Körper desselben nicht nur der allgemeinen technischen Forderung der Formbestimmtheit und ner genügen, sondern auch positiv von solchem Gefüge und Farbenton sein, ß er ähnlich wie die Schwere (§. 600) im ästhetischen Eindruck der reinen rm mitgefühlt wird, ohne doch für sich und für die Schwierigkeiten der Be-eitung ein stoffartiges Interesse zu erwecken. Daher ist Thon, Gyps, ls, Gestein der Urgebirge, farbiger Marmor, Elfenbein, bares Metall nur für untergeordnete oder vereinzelte, außerordentliche

Kunstwerke dienlich. Die entsprechenden Stoffe sind vielmehr das Erz und der leichter zu bearbeitende Stein von einfachem Farbenton, vor Allem aber der weiße Marmor; die ersteren eignen sich mehr für die Darstellung reell bestimmter Naturen, dieser für das reine Ideal.

Es muß der Ordnung und Klarheit wegen eine Reihe von Momenten der äußeren Bestimmtheit von solchen unterschieden werden, die der innern Bestimmtheit der Bildnerkunst angehören. Daß diese Unterscheidung nur eine relative ist, folgt aus allem Bisherigen und wird sich an jedem einzelnen Momente noch deutlicher zeigen; berechtigt ist sie aber dennoch, denn in der ersten Reihe gehen wir überall von außen nach innen, in der zweiten aber fließt jede Bestimmtheit unmittelbar aus dem Innern; jene setzt einen äußern Rahmen fest, der aber überall nach innen weist, diese füllt den Rahmen von innen heraus. In der so angeordneten genaueren Zerlegung kommt zuerst die äußere Bestimmtheit im engsten Sinne, die Qualität des Materials, an die Reihe. In den Bedingungen, wie sie der §. aufstellt, unterscheidet sich leicht: ein Zuwenig, eine rechte, positive Mitte und ein Zuviel. Wir nehmen die Mitte, die positive Forderung, sogleich heraus und erklären sie näher. So wie die dargestellte Schwere des organisch Lebendigen mit der gemein realen Schwere des Materials an sich nichts zu schaffen hat, doch aber diese in jener verhüllt mitwiegt, so geht auch Textur und Farbe des Stoffs die darzustellende Form nichts und doch viel an. Das warme Fleisch- und Hautleben, der fließende Gewandstoff kann mit dem todten harten Körper, dem nur ein Schein der lebendigen Form durch eine Bearbeitung, welche seine Grenzlinie bestimmt, übergeworfen werden soll, vorerst nichts zu thun haben. In der That aber haben die äußersten Linien des organisch Lebendigen eine Weichheit, eine Lockerung, einen sammtenen Anflug, der dem tastenden Sehen das warme Leben, seinen Hauch und Athem, seine Geschmeidigkeit, sein nach außen strömendes stilles inneres Gähren zu fühlen gibt, und auch die künstliche Bedeckung wird auf der Oberfläche die innere Fügung des Stoffs kund geben, wodurch das Gewand dem lebendigen Seelenbau beweglich sich anschmiegt und folgt oder ihn als härtere Schaale deckt. Es leuchtet ein, daß diese Bestimmtheit der Oberfläche durch Meißel und Gußform nicht nachgebildet werden kann, wenn ihnen das Material nicht durch die Art seines Gefüges irgendwie entgegenkommt. Die Haut hat aber auch eine gewisse Durchsichtigkeit; die Bildnerkunst kann von derselben, obwohl diese Qualität aus dem Reiche der reinen Form bereits in ein anderes hinüberführt, nicht völlig abstrahiren, denn die festen Formen selbst würden anders gesehen werden, wenn nicht jener Schimmer des annähernd Durchsichtigen sich über sie ausbrei-

tete: eine Weichheit der Uebergänge, eine Milde, ein Hinüber- und Herüberscheinen einer Form in die andere ist über sie ausgegossen, das irgendwie im Werke des Künstlers nachgeahmt werden muß und doch durch Meißel und Gußform allein ebenfalls nicht nachgeahmt werden kann; das Material muß also irgendwie auch hier entgegenkommen. Gehen wir nun noch weiter und sehen auf die eigentliche Farbe, so ist sogleich wohl zu bemerken, daß wir die Frage von der Polychromie hier noch völlig ausschließen und die reine Abstraction der festen Form vorerst als unbezweifeltes Grundgesetz annehmen; es kann also nur die Rede sein von einer Farbe ohne Farbe, von einer mittelbaren Andeutung der Farbe, wie man von einem guten Kupferstiche sagt, er gebe die Farbe zu fühlen. Da die Farbe schließlich auf einer, dem Auge nicht mehr wahrnehmbaren, plastischen Bestimmtheit der feinsten Theile der Oberfläche eines Körpers beruht, welche gerade diese und keine andere Lichtwelle an sich bindet, so gibt es auch für das tastende Sehen ein gewisses Gefühl der Farbe. Soweit hat es die Bildnerkunst jedenfalls mit der Farbe zu thun und auch dieser Forderung muß die Qualität des Materials in irgend einem Sinn, den wir noch gar nicht näher bestimmen, entgegen kommen. Die nähere Beleuchtung dieses und der andern Sätze ergibt sich erst, wenn wir nun die verschiedenen Arten des Materials wirklich daran halten. Die zwei andern Feststellungen, welche ein Zuwenig diesseits, ein Zuviel jenseits dieser richtigen Mithülfe des Materials bezeichnen, finden eben hiemit zugleich ihre Erläuterung. Thon und Gyps sind wegen ihrer Weichheit leicht zu formen und nachher verhärten sie sich an Feuer und Luft, allein es läßt sich ihnen nicht genug Schärfe der Formen geben, sie haben zu wenig Härte, Dauer, und man sieht ihnen dieß auch an. Thon hat zudem eine trockene, todte und zugleich zu spezifische Farbe und verlangt ein so völliges Anmalen, wie es jedenfalls, auch wenn ein gewisser Grad von Polychromie zulässig wäre, verworfen werden muß. Nach dem Aufhören der rohen Götzenbilder sank daher das Thonbilden schon bei den Griechen, vereinzelte Ausnahmen und Werke der Zierplastik abgerechnet, herunter zur Bestimmung der bloßen Vorarbeit, zum Materiale für das bloße Modell. Gyps hat nicht die störende spezifische Farbe, aber ebenfalls todten, trockenen Ton, und da das undurchsichtig Trockene hier weiß ist, so treten alle Formen mit roher Wahrheit hervor, alles Flüssige, Geschmeidige verschwindet (vergl. Feuerbach D. vatic. Apoll S. 174—176). Es ist der kahle, fahle, klanglose Eindruck, den alle erdig breiige, dann verhärtete Substanz macht. Gyps ist daher zum Mittel der bloßen Vervielfältigung oder des ersten Abdrucks der lebendigen Form für Zwecke der Vorstudie heruntergesunken. Holz ist wegen seiner faserigen Textur leicht zu schnitzen, aber diese stört den Künstler auch wieder

durch Collisionen der Kunstaufgabe mit ihren Lagen, und die Schärfe der Formen ist, wie das ganze Werk, ungleich vergänglicher, als Stein und Metall. Zudem hat es ebenfalls zu viel spezifische, durch Nachdunkeln sich noch verdüsternde Farbe und führt daher zum Vergolden, zum völligen Anmalen. Schon die Griechen gaben es daher, indem sie den Uebergang zum Stein durch die Akrolithen nahmen, auf; nur Feld- und Gartengötter blieben hölzern. Das Holz bleibt aber höchst wichtig für eine prinzipiell als Moment in der Architektur behandelte, dem Ornament entblühende, malerisch aufgefaßte Plastik, und so müssen wir es bei der Geschichte dieser Kunst im Mittelalter wieder auffassen. Man sieht nun, wie diese drei Stoffe diesseits der aufgestellten rechten Eigenschaften liegen: sie entsprechen weder den streng technischen (obwohl bereits auch ästhetischen) Forderungen der Schärfe und Dauer, noch auch der feineren eines zum lebenswarmen und seelenvollen Ausdruck leise mitwirkenden Materials; sie sind zu arm. Andere dagegen liegen jenseits: sie sind zu anspruchsvoll. Stein des Urgebirgs setzt durch seine Härte der Bearbeitung Schwierigkeiten entgegen, mit deren Ueberwindung nur eine unreife oder überreife Zeit zu prahlen liebt; gelingt die Ueberwindung völlig, so führt sie nothwendig einen Grad der Glätte mit sich, in welchem der Duft des Lebens zu schillernder Eleganz zerschmilzt, ohne daß doch der Eindruck des Spröden verschwindet. Zudem steht nun aber die Farbe im Mißverhältniß zur plastischen Aufgabe; das Schwarz des Basalts verdüstert die Lichterscheinung des organischen Lebens; Roth, Grauroth, Grünlich und die weiteren Farben, worin Porphyr, Granit, auch Basalt, Syenit sich vorfinden, überspringen mehr oder minder die leise, bescheidene Linie, innerhalb welcher die Andeutung der Farbe mit der Nachbildung der festen Form sich vereinigen darf. Dasselbe gilt von schwarzem und farbigem, namentlich mehrfarbigem Marmor. Die Wahl solcher für sich, statt für den dargestellten Inhalt sprechender Stoffe sagte der Vorstufe der Kunst in Aegypten und der Ueppigkeit des römischen Kaiserreichs so wie des achtzehnten Jahrhunderts zu; reife und gesunde Kunst überläßt sie der untergeordneten Tektonik und Zierplastik. Scheinbar spricht dieß bunte Material in richtiger Anwendung nicht für sich, sondern drückt die Farbe des Gegenstandes aus; die Zusammensetzung von Büsten aus verschiedenen Marmor-Arten in der spätrömischen Zeit ist ein Surrogat für die Polychromie; wir werden aber sehen, daß die Polychromie jedenfalls Grenzen hat, welche dieß Surrogat so überschreitet, daß doch das stoffartige Prahlen mit dem Material an sich wieder vorschlägt. Das Elfenbein haben die Griechen in der Periode der schwungvollsten Blüthe ihrer Plastik zu prachtvollen Colossalwerken verwandt. Es nähert sich etwas dem Fleischtone und scheint dadurch unserer Hauptforderung zu entsprechen; allein sein Farbenton ist

zugleich wachsartig, todtenhaft, und die völlige Glättung, die sich bei diesem Stoffe von selbst ergibt, verschwemmt die Formen in demselben Schillerglanz, den wir schon oben getadelt. Aus vielen Stücken muß das Gebilde über einem hölzernen Kerne gefügt werden und ist daher sehr vergänglich. Spröd und trocken trotz diesem Glanze bedarf es einer Hebung und Belebung durch ein Material von dem energisch farbigen Glanze des edlen Metalls. Die Verbindung mit Gold liegt schon aus diesem Grund nahe. In Wahrheit aber handelt es sich noch um ein Anderes: nämlich auch hier und gerade hier ganz besonders um den Werth, um die Kostbarkeit des Materials an sich. Wenn die Griechen aus der Zeit vor Perikles die Liebe zu chryselephantinen Werken in die Blüthe ihrer Kunst herübernahmen, so wirkte darin zunächst das nicht rein künstlerische Cultus-Motiv, die Gottheit durch das Kostbarste zu ehren, was man ihr darbringen konnte; zugleich galt es, die großen Siege über die Perser zu verherrlichen, den Aufschwung Athens, den Reichthum der Siegesbeute zu entfalten. In diese religiösen, geschichtlichen Bedingungen legte sich nun der erhabenste Kunststyl und wuchs mit ihnen in jenen berühmten Werken des Phidias und Polyklet zu einem Ganzen zusammen, wie ein solches nicht wiederkehren kann; die Nachahmungen in der makedonischen Zeit und bei den Römern trifft aller aus dem strengen Prinzip oben abgeleitete Tadel, dem die großen Meister entweichen, indem sie den bloßen Stoffwerth durch den höchsten Kunstwerth verklären, wie der Adelige, der seinen Geburtsadel in Seelenadel aufhebt. Bildwerke ganz aus Gold oder Silber leiten dagegen den Blick so ungetheilt auf den Stoffwerth, daß eine solche Plastik sich unmittelbar als nicht reine Kunst, als Dienst des Luxus erweist, mag er mehr im Naturell liegen, wie im Orient, oder die Frucht später Ueberbildung sein, wie im römischen Kaiserreich. Ihr wahres Gebiet hat eine solche Technik in der Zierplastik, auf die sich auch die Arbeit in Elfenbein zurückziehen mußte. Als das jenen richtigen Bedingungen entsprechende Material bleibt uns nur Erz und dauerhafter Stein ohne spezifische Farbe, d. h. Steinarten von bescheidenem, grauem, graugrünlichem, gelblichem, röthlichem Tone wie Tuffstein und verschiedene Sandsteine, namentlich aber der rein weiße edle Kalkstein, der im engern Sinn Marmor heißt. Jene Arten gruppiren sich durch ihren gedämpften Farbenton mit dem Erze zusammmen, dem man durch verschiedene Mischungen verschiedenes Colorit geben kann, das aber in den gewöhnlichen Bindungsverhältnissen des Zinns und Kupfers im Allgemeinen einen braungelblichen Ton hat und aus dem gelungenen Gusse mit einem matten goldähnlichen Glanze hervorgeht, dem die Griechen durch eine etwas dunklere Mischung etwas von dem Sonnegebräunten Farbenton der griechischen Körper gaben. Vergoldung

von Erzbildern fügt eigentlich dem Kunstwerthe das störende Interesse materiellen Werthes bei; in Prunksälen, wo es darauf ankommt, Reichthum zu entwickeln, mag sie am ehesten gerechtfertigt sein; durch richtige und wirksame Vertheilung des Matten und Glänzenden wird sie wieder mehr auf den reinen Kunsteindruck zurückgelenkt. Dieses Material ist nun freilich ein unendlich edleres, als gewöhnliche Steinarten. Es hat nicht jenen Duft, jenen Anklang des Halbdurchsichtigen an das Fleisch, den wir vom glücklichsten Materiale fordern, aber es liegt etwas Eigenes im Gefühle des Metalls: man möchte in tieferem Sinne sagen, etwas Klangvolles. Indem das Metall seineg ediegene Cohäsion, im energischen, schwungvollen, mutherregenden Klange äußert, gibt es sich dem Gehör als ein Körper kund, der allem Poetischen näher liegt, als der dumpf erdröhnende Stein; dieser Eindruck trägt sich nun auch in das Gesicht über und da wird trotz der spröden Cohäsion, ja durch die feuergehärtete Kraft dieser Sprödigkeit das Gefühl des Klangvollen zu einem Gefühle des Bewegungsvollen im leibhaften Gliederbau des Seelenlebens. Zu diesem Eindruck wird allerdings auch eine gewisse Lichtheit erfordert; das schwarzgraue Eisen ist daher ein ungünstiger Stoff und im §. gar nicht besonders aufgezählt. Das Auge fühlt es aber dem erzgegossenen Werke auch an, daß es nicht durch ein Abschlagen von harter Masse, sondern durch ein Einströmen geschmolzener in eine Form entstanden ist (von der neueren Erfindung der Galvanoplastik müssen wir absehen, weil noch zu wenige Proben im Großen vorliegen, um zu bestimmen, wie sich das technische Verfahren dem Auge ästhetisch zu fühlen gibt); dieß fühlbar Bewegte der Entstehung gemahnt mitten in der Erstarrung zu monumentaler Härte an die Blutwärme des Lebens. Mit diesem technischen Prozesse der ars statuaria hängen nun große Vortheile im Umfange des Darstellbaren zusammen: die Größe des Werks ist ungleich mehr in das Belieben des Künstlers gesetzt, als wo er von dem Zufalle des Steinbruchs abhängt; zugleich kann er mehr Leichtes, Dünnes, wie flatternde Gewänder, Locken, ohne Stabstützen (puntelli) ausführen, als der Bildhauer; er hat weniger Kampf mit der wirklichen Schwere, da er durch Gewichtverstärkung auf dem einen und Verdünnung auf dem andern Puncte seines hohlen Gusses unvermerkt nachhelfen kann, daher kann er in der Kühnheit der Stellungen und Bewegungen so weit gehen, als immer der Geist seiner Kunst ihm gestattet. Man denke an den ausholenden Discuswerfer des Myron, den Apoxyomenos des Polyklet, den Kairos des Lysippus; Leochares wagt einen vom Adler emporgetragenen Ganymed, wo die sichtbare Tragkraft des Adlers den ganz aufgehobenen Schwerpunct ersetzt. In der Marmor-Nachbildung erscheint hier alle Kühnheit geschwächt. Dagegen ist nun auch der Mangel des Erzgusses nicht zu übersehen. Der Metall-

schimmer soll zwar, wie schon gesagt, ein matter sein; daß aller eigentliche Glanz ästhetisch störend ist, haben wir schon gesehen, und es ist vom Uebel, wenn ein gegossenes Werk durch Ciseliren jene sogenannte Gußhaut verliert, welche ihm den erwünschten gedämpften, nicht völlig glatten Lichtton und Strich gibt; immer aber bleibt ein Grad von Spiegelglanz, worin die Formen zerrinnen, indem von den beleuchteten Theilen zu starke Lichtreflexe in die beschatteten fallen, wodurch bei dunklerem, braunrothem Tone die weniger sichtbaren Formen nicht deutlicher, sondern noch undeutlicher werden. Dieß nöthigt zu starker Hervorhebung des Details, des Knochens, Muskels, der Sehne (vergl. Feuerbach D. vatic. Apoll S. 174. 175), und eine medizeische Venus erscheint in Erznachbildung glatt und flach. Nimmt man nun alles dieß zusammen, so erhellt, daß der Erzguß auf das stark Ausgesprochene, Härtere, Kühnere, zunächst also das Athletische, Heroische, überhaupt aber auf das realer Bestimmte, vom reinen Ideal durch spezifizirtere Existenz Abliegende, namentlich auf die monumentale Bildnißstatue und auf das Historische, soweit die Bildnerkunst es ergreifen kann, angewiesen ist. Da diese Bestimmung desselben namentlich auch in dem bestimmteren Farbenton ihren Grund hat, so können wir ebendasselbe von dem gewöhnlichen Steine aussagen, freilich nicht mit derselben Kraft, denn sein Farbenton — von den bunteren Steinen ist nicht mehr die Rede — hat nie die Wärme des Erztons und das mehr oder minder Fahle desselben wird nicht durch jenen klangvollen Charakter des Metalls gehoben, daher es nahe liegt, ihn wie die Holzsculptur ganz malerisch zu behandeln und völlig zu färben, wie das Mittelalter gethan hat. Im Gefüge ist er theils talgig, theils zu grobkörnig. Sehen wir dagegen den reinen weißen Marmor an, so bietet er freilich mehrere der Vortheile nicht, die der Erzgießer genießt. Der Erzguß mußte namentlich in der Kühnheit der Stellungen vorangegangen sein, ehe der Bildhauer, doch nicht ohne die sichtbare Hülfe der Gewichtausgleichenden, stützenden Baumstrünke und anderer Hülfen, Werke wie die pferdebändigenden Colosse, den borghesischen Fechter, den Laokoon wagen konnte. Dagegen wohnt nun in diesem Materiale ein milder Lichtgeist wie in keinem andern, und schön spricht Tölken (Ueber d. Basrelief u. s. w. S. 137) von der „Unschuld" des Marmors. Sein reines Weiß drückt die Idealität der Abstraction von allem empirisch wirklichen Blut- und Säfte-Leben, die Erhebung in die Freiheit vom empirisch Sinnlichen aus, ohne doch jene Andeutung der Lebenswärme und des Lebenshauchs, die wir vom Materiale forderten, zu versagen; denn die vorzüglichsten Brüche liefern einen Körper, dessen Weiß mit der Zeit einen Anhauch wie von einem zarten Goldtone annimmt und dadurch sanft an Fleisch und Haut erinnert, so der parische und pentelische Marmor; das Körnige (bei dem

parischen Marmor etwas sichtbarer, bei dem pentelischen mehr mit Talk durchzogen) deutet leicht die poröse Natur der Haut an; das Weiß ist glanzlos, die Formen können erscheinen, aber der Anflug von Duchsichtigkeit und das milde Licht nimmt ihnen die Gröbe des Empirischen und entspricht ohne eigentliche Nachahmung dem wirklichen Hauche von Durchsichtigkeit, den die Haut hat, so wie dem Weichen, Anschmiegsamen der Gewänder. Daher „das sanfte Verhauchen der hellen und dunkeln Partheien, die Abstufungen von Licht und Schatten, der sanfte Zauber der Reflexe" (Feuerbach a. a. O. S. 177) bei dem warmen, fleischigen und doch nicht widrig fettigen Charakter. Winkelmann hat sich geirrt, wenn er Marmor, der von milchiger Masse oder Teige gegossen scheint, für den schönsten hält und annimmt, der parische werde so beschaffen gewesen sein (Gesch. d. Kunst d. Alt. Band 3 S. 100); solcher Mormor wäre gypsartig. Das völlige Glätten des Marmors ist ein geistloses Verfahren später Zeit, das jenen körnig gediegenen und doch durchsichtig lichten Seelenhauch in geistlos platte Eleganz verschwemmt. In der guten Zeit hat man den Marmor nach dem Abreiben mit Bimsstein noch einmal mit dem Eisen sanft übergangen, um das Flaumige des Lebens wiederzugeben und „die äußerste Haut des Laokoon, welche gegen die geglättete und geschliffene etwas rauchlich scheinet, ist wie ein weicher Sammt gegen glänzenden Atlas" (Winkelmann a. a. O. S. 105). Wenn die Griechen durch die Einreibung von geschmolzenem Wachs den körnig durchsichtigen Charakter des Marmors zuklebten, so war dieß offenbar eine Vorarbeit der Polychromie, von der wir hier noch ganz absehen. Es ergibt sich aus diesem reinen Charakter des Marmors, daß er sich nicht nur für die Anmuth, für die weibliche Schönheit, sondern höher für alle Gestalten eignet, die im Mittelpuncte des reinen Ideals stehen, indem das Allgemeine der Natur und Menschheit in ihnen mit dem möglich mildesten Zusatze des Besonderen gemischt ist: der reine Aether des reinsten Seins gegenüber der vom Lichte des Ewigen wohl überströmten, aber in sich vom Erdendunkel härter bestimmten, isolirteren Existenz der Erzgestalt. Daß im Marmor, obwohl er leichter zu bearbeiten ist, als viele andere Steinarten, nicht die kühnen Stellungen möglich sind, wie im Erze, dieß stimmt ganz mit der Ruhe des Ideals; er ist auch nicht so dauernd, als dieses, dadurch ist nahe gelegt, daß dieß zartere Gebilde von schützenden Mauern umfangen sei: der Gott gehört in den Tempel, der eherne Held trotze draußen dem Wind und Wetter und jener edle Rost, die grüne Patine, die sich mit der Zeit um die Bronce legt, zunächst ein Kennzeichen der Aechtheit des Metalls, schmücke die ausharrende Kraft wie das Moos die ehrwürdige, in Stürmen ausdauernde Eiche.

§. 608.

Jede Zuthat von Farbe zu der Nachbildung der festen Form, welche sich nicht mit gewissen Andeutungen begnügt, ist durch den reinen Begriff der Bildnerkunst an sich ausgeschlossen. Der nähere Maaßstab für die Beurtheilung dieser Uebertragung der einen Art der Phantasie auf die andere liegt in dem Besonderen der geschichtlichen Zustände der Kunst. Die Bildnerkunst bedarf jedoch immer gewisser Licht- und Schattenwirkungen, welche, obwohl durch ihre eigenen technischen Mittel bewerkstelligt, doch über das rein Plastische hinausgehen.

„Zuthat“ bedeutet, nachdem eine schon im Materiale liegende stärkere Farbenwirkung bereits abgewiesen ist, eine Verbindung der Farbe mit dem Bildwerk durch eine ausdrückliche technische Nachhülfe, Mischung im Erzguß, Aufmalen, Einschmelzen. Der §. läßt nur „gewisse Andeutungen“ zu; bestimmter konnte der Spielraum im Allgemeinen nicht bezeichnet werden, als durch diesen Ausdruck, der nur die volle und ganze Farbenwirkung deutlich und schlechthin ausschließt. Vom rohen, grellen Anstreichen thönerner und hölzerner Cultusbilder, was gewöhnlich mit einem völligen Ankleiden Hand in Hand geht, ist hier nicht die Rede, dieß ist primitives Kinderwerk, das nur im Oriente Gewohnheit blieb; bei Götterbildern war die einfach ungebrochene Farbe symbolisch; im classischen Lande wurde dieß blos vereinzelt bei Cultusbildern beibehalten, welcher ein besonderes Herkommen die Symbolik der Farbe (wie den rothen Anstrich mancher Bachusbilder) und den Puppen-Charakter bewahrte. Es handelt sich hier von reifer Bildnerkunst und einem solchen Bemalen ihrer Werke, wodurch mit der Nachahmung der festen Form Alles verbunden werden soll, was der Maler an seinem Gegenstande nachahmend wiedergibt. Dieß ist nun also streng und einfach abzuweisen. Der Grund für diese Abweichung liegt zunächst schon im wahren Begriffe der Naturnachahmung: die Lebendigkeit der Natur soll nur in einem reinen, nicht in einem gemein täuschenden Scheine nachgeahmt werden, (vergl. §. 379 und §. 513, 2.) Ein solcher gemeiner Schein entsteht aber, wenn eine Kunstform, die in einem bestimmten sinnlichen Materiale thätig und an dessen Ausschließlichkeit gebunden ist, mit der Wirkung dieses Materials die Wirkung eines wesentlich andern verbinden will, indem sie vergißt, daß das Vollkommene gerade durch die Isolirung der Erscheinungsseiten, durch die Theilung der Arbeit erreicht wird (vergl. §. 533). Vollkommen zeigt dieß die Wachsfigur und man kann an ihr lernen, was in der gemeinen Täuschung eigentlich enthalten ist: indem sie mit der festen Form das volle Colorit verbindet, überrascht sie

im ersten Augenblick durch die Illusion, als trete man vor eine lebendige Gestalt; bei näherem Hinsehen aber erfährt man, was die Folge ist, wenn die Kunst mit der Natur in dem, was nur dieser eigen ist, in dem Eindruck des unmittelbar Lebendigen wetteifern will, die Kluft wird nur um so tiefer gefühlt, die Unmöglichkeit, sie zu überspringen, kommt nur um so stärker zum Bewußtsein. Dieß bewirken namentlich die gefärbten Augen: ihr wechselnder Lichtpunct kann nur auf Eine Stelle aufgemalt werden, trete ich auf eine andere Seite, so fehlt er; Glas und anderes glänzendes Material gibt nicht diesen Lichtpunkt in seiner gesammelten Intensität, sondern nur den allgemeinen Glanz des Auges wieder. Der Zuschauer wäre nun eigentlich enttäuscht, aber die Täuschung wirkt durch ihre plumpe Gewalt in die Enttäuschung so herüber, daß beide Stimmungen zum Gefühle des Gespenstischen unheimlich sich verbinden: eine lebendigtodte, todtlebendige Larve steht vor uns. Eigentlich ist nun kein Grund, warum nicht auch die wirkliche Bewegung in dieses vollkommene Abbild aufgenommen werden soll, wie dieß öfters theilweise bei Wachsfiguren, ganz bei Automaten geschieht, an die wir zu §. 599 schon erinnert haben. — Hat nun eine Kunst, die im Uebrigen hoch stand, vollständig, d. h. mit Durchführung aller Farbenverhältnisse, wie sie der lebendige Körper zeigt (es handelt sich hauptsächlich von Incarnat, Gewänder sind unwichtiger, Licht und Schatten fallen, als durch die feste Form schon gegeben, natürlich weg), ihre Bildwerke bemalt, so muß dieß seine Erklärung in besondern kunstgeschichtlichen Verhältnissen finden. Gethan hat dieß das Mittelalter, vorzüglich an Schnitzbildern, weniger vollständig bei Statuen in Stein; es ist eine entschiedene Uebertragung der malerischen Phantasie auf die plastische, welche nur darum erträglich ist, weil sie im großen geschichtlichen Zusammenhang eines Kunststyls ihre Stelle hat, den wir in seiner mildernden Rückwirkung auf diesen Uebergriff seines Orts darzustellen haben. Von der eigentlich malerischen Bemalung ist nun als zweite Stufe zu unterscheiden ein bestimmtes Angeben aller Localfarben, wiewohl ohne Versuch, die feineren Töne und Uebergänge, die zärteren Einzelheiten, die Reflexe wiederzugeben, und wir fassen mit ihr sogleich eine dritte Stufe zusammen, welche nicht alle Localfarben, sondern nur einige angibt. Da wir die grelle Uebermalung dem Kindheitszustande unserer Kunst zugewiesen haben, so handelt es sich auch bei der zweiten Stufe nur um einen milden Anflug sämmtlicher Localfarben, insbesondere des Incarnats. Die erste Stufe gleicht dem Oelgemälde, die zweite einem Steindruck, dessen Ganzes mit nur andeutenden Tönen übermalt ist, die dritte einem solchen, worin nur einzelne Localtöne angegeben sind, das Uebrige in Licht und Schwarz gelassen ist, wie es aus der Hand des Lithographen kommt. Hätte die griechische Sculptur, nachdem

sie das grelle Anstreichen, das sie vom Orient, namentlich Aegypten, überkam, hinter sich hatte, die erste dieser Verfahrungsweisen sich angeeignet, so könnten wir hier nicht die beziehungsweise Rechtfertigung in Aussicht stellen, wie sie derselben Behandlung des Bildwerks im Mittelalter zu gute kommen muß, wenn wir sie geschichtlich näher betrachten werden. Die Bildnerkunst hatte im classischen Ideal eine Selbständigkeit, durch welche der Uebergriff schreiend hervorgetreten wäre. Es hat sich nun aber mit der Polychromie der griechischen Plastik in der Zeit ihrer Blüthe offenbar so verhalten, daß sie die erste Stufe mied und sich frei zwischen der zweiten und dritten Stufe bewegte, indem der einzelne Künstler wie es ihm passend schien, mehr oder weniger sein Werk dem malerischen Eindruck näherte, wiewohl keiner ihn in seinem ganzen Umfang mit der plastischen Schönheit zu vereinigen suchte. Alle Ergebnisse der neueren Forschung zeigen, daß allerdings die zweite Stufe des Verfahrens sehr gewöhnlich war. Der Hauptbeweis ist dieser: es war, wie aus so vielen Beispielen hervorgeht, selbst in der besten Zeit und nicht blos bei chryselephantinen Werken, wie jene des Phidios und Polyklet, deren Edelstein-Augen bekannt sind, sondern auch bei Erz- und Marmor-Arbeiten verbreiteter Brauch, farbige Augäpfel einzusetzen, die Iris mit Pupille von einem Edelstein oder einem andern dunkeln durchsichtigen Stoffe, das Weiße des Auges war im Marmor gegeben, doch scheint es auch von Elfenbein eingesetzt worden zu sein, bei Erzguß waren Silberblättchen gewöhnlich. Dieß läßt offenbar schließen, daß, wo die Spuren solcher Einsetzung fehlen, das Auge bemalt war. Mit vollem Rechte macht nun Hittorf gegen Kugler, der dieß zugibt, aber keinen Fleischton annimmt, geltend, daß das farbige Auge, wenn nicht zugleich dem Nackten des Körpers ein solcher Ton gegeben worden wäre, unerträglich gespenstisch ausgesehen hätte. Die Einschmelzung von Wachs in den Marmor, wo er das Nackte darstellte, haben wir schon bezeichnet als ein Verfahren, das als Erstickung der charakteristischen Schönheit dieses Materials nur begreiflich ist, wenn ihm die Auflegung eines Farbentons folgte. Dann mußten aber auch die Lippen eine Andeutung ihres stärkeren Rothes bekommen; diese war daher schwerlich auf den äginetischen Styl beschränkt, an dessen Werken die Spuren sich bekanntlich finden. Die Haare mußten folgen; Spuren von Vergoldung, von Einfügung aus vergoldetem Metall sind bekanntlich nicht selten. Nun fehlt nur noch die Bekleidung, die, wenn einmal das Uebrige bunt war, gewiß nur weiß blieb, wenn sie weiß erscheinen sollte, übrigens auch dann ihren farbigen Saum erhielt. Gürtel, Schmuck, Waffen u. s. w. ebenfalls bemalt, oder von Erz, vergoldetem Erz, Gold angesetzt. Diese polychromische Behandlung war nun zwar keine ganz malerische, sie blieb im wichtigsten Theil, im Fleische,

bloßer Anflug, aber auch so überschreitet diese zweite Stufe den Spielraum, den der §. durch den Ausdruck „gewisse Andeutungen“ offen läßt. Wir können selbst Angesichts der einzig reinen Begabung des griechischen Auges für Erfassung der festen Form als solcher und der herrlichen Vollendung der Kunst, die auf dieses Auge sich gründete, dieses Urtheil nicht opfern, nicht dem geistvollen A. Feuerbach beitreten, wenn er dem wahren Grundgedanken seiner mehrerwähnten Schrift, wonach die griechische Plastik nicht auf todte Ruhe, sondern auf Leben und Beseelung drang, die besondere Anwendung gibt, daß er die malerische Behandlung als „eine zarte Vermittlung des Ewigbleibenden in der Natur mit dem bunten Glanze der Erscheinung, einen sanften Uebergang aus dem geheimnißvollen Tempel der Kunst in das helle Gebiet der Wirklichkeit, eine Lockung auch des blöderen Auges durch den Zauber eines bunten Sinnenscheins zur ernsten Betrachtung des höhern poetischen Scheines“ gegen „eine Theorie, welche jedes stoffartige Interesse als Entwürdigung der Kunst verwehrt“, in Schutz nimmt. Wir suchen einen andern Ausweg, die Vergleichung mit dem griechischen Drama. Die Dichtung und die reine Mimik war hier mit Musik, Gesang, Tanz in einer Weise vermählt, welche uns unmöglich als Muster dienen kann; die geschichtliche Entwicklung der Kunst hat zu einer Trennung dieser Formen nothwendig geführt. Die großen Tragiker bleiben uns gleich groß, obwohl wir sie darin, daß sie im Sinne dieser Kunst-Verbindung dichteten, nimmermehr nachahmen können, und wie wir von Aeschylos und Sophokles das Bleibende, rein dichterisch Schöne ohne das Recitativ und Gesang und marschartigen Tanz des Chors genießen und unserer Poesie aneignen, so streifen wir den Werken der großen Bildhauer die Farbe ab, die ihnen als vergänglichen, nur in einem besondern Momente der Kunstgeschichte begründeten Anflug ohnedieß die Luft und der Regen ebenso abgestreift hat, wie dem griechischen Tempel. Das lebendige, unmittelbare Ineinander, worin alle Künste zusammen sich bewegten, war ein unendlich fruchtbarer Zustand; wir haben durch die Trennung verloren und gewonnen, wie denn durch alle Trennung der Zweige des Lebens die Fülle naiver Unmittelbarkeit verloren geht und doch das wahre Wesen des einzelnen Zweigs reiner entwickelt wird. Daß gerade die Bildnerkunst diesen Vortheil weniger genießt, als das Drama, hängt mit Hindernissen zusammen, die anderswo liegen; das erkannte Gesetz der Farblosigkeit ist es nicht, was einer Blüthe der Plastik in der modernen Zeit entgegensteht, sondern der mangelnde Boden der Lebensbedingungen und Culturformen. Es bleibt nun die dritte Stufe, das Gebiet der zulässigen Andeutungen, zurück: aufgemalte bunte Kleidersäume, schwacher Ton an einzelnen Gewandstücken, Vergoldung von Diademen, Attribute, Waffen u. s. w. von Erz, etwa noch An-

deutung eines dunkleren Tons an den Haaren. Die Akrolithen, die Verbindungen von gemeinem Stein im Hauptkörper mit Marmor an Kopf und Extremitäten, von Holz und Gold, Elfenbein und Gold nebst reichem Farbenschmuck an Scepter, Thron, Schild u. s. w., kann man hieher rechnen. Die Griechen spielten zwischen diesen Andeutungen nach Gutdünken oder Umständen umher und griffen ebenso unbestimmbar nach der zweiten Stufe der Bemalung hinüber. Die Aufstellung einer Statue, der Hintergrund, auf dem sie gesehen wurde, ob bunter oder einfärbiger, die Bemalung des Grundes bei Relief und Giebelfeldgruppe war wohl dabei von bestimmendem Einfluß. Der bescheidenere Grad, die blos punctuelle Andeutung, Umsäumung, scheint es, was Plinius circumlitio nennt (vergl. O. Müllers Handb. d. Arch. d. Kunst S. 431 Anm. v. Welcker); sie erscheint zierlich an der Diana aus Herculanum im Museum zu Neapel und wurde durch besondere Techniker, die Enkausten, Vergolder und Bemaler der Statuen besorgt, die natürlich nach Verlangen auch die ausgedehntere Bemalung ausführten. Das Auge konnte in dieser nur punctuellen Andeutung nicht durch farbige Mittel bezeichnet sein, weil das Fleisch auch nicht angegeben war; aber es konnte nach Umständen durch Eingrabung des Randes der Iris und vertiefte Höhlung der Pupille hervorgehoben werden. Einzelne Farben-Andeutungen im Erzguß, Vergoldungen oder Einlegung von Gold, Silber an Schmuck und Waffen gehören zu diesem Systeme des leichteren polychromen Anflugs, nicht aber die Spielerei, durch Zusätze zur Erzmischung die Schamröthe eines Athamas, die Todtenblässe der Jokaste nachzuahmen, am allerwenigsten jene oben erwähnten Augen von Silber und dunkeln Steinen, denen hier kein über das Nackte verbreiteter Fleischton das mildernde Gegengewicht gab, welche daher im Erzguß abscheulich bleiben, und wenn es hundertmal Griechen waren, die sie einsetzten. Im Uebrigen und Ganzen darf das Prinzip der reinen festen Form nicht bis zur Verwerfung und blos historischen Entschuldigung auch dieser dritten Stufe angespannt werden. Wir werden noch auf andern Puncten sehen, daß die Abstraction der Plastik keine absolute ist. Ein leichter Traum, eine erblassende Reminiscenz oder, wenn man will, ein erster ferner Strahl der Farbe kann die Form umsäumen, ohne darum ihre wesentliche Wirkung zu zerstören, und so muß es auch dem modernen Bildhauer erlaubt sein, Schmuck, Haare, Waffen zu vergolden, einen Kleidersaum zu bemalen und dergl. Für schlechthin nothwendig hielten aber die Griechen auch diesen Anflug nicht; die Knidische Aphrodite und viele andere berühmte Statuen waren nach ausdrücklichem Zeugniß (Lucians Bilder 7) farblos. Es bleibt dabei, daß dieß das eigentliche reine Kunstgesetz ist. — Es handelt sich nun nur noch um die Bildung des Auges bei völliger Farblosigkeit. Es ist wahr, daß gerade hier, wo die

Körperlichkeit sich ganz in die Idealität der farbigen Durchsichtigkeit mit dem intensiven Lichtpuncte aufhebt, die Abstraction der bloßen Form zur unerträglichen Härte zu werden scheint. Zunächst jedoch hat der Bildhauer Mittel, das Auge ohne weitere Beihülfe zu beleben: er legt es tief und beschattet, doch im Schatten schwungvoll rund hervorgewölbt, zwischen den scharf erhöhten Augenknochen, die Nase und den mäßig verstärkten Backenknochen (Winkelmann Gesch. d. Kunst Band 2 S. 198 ff.). Eine leise Veränderung in diesen Formen, in den Hügeln und Senkungen umher und in der Höhle, erzeugt die bedeutendste Wirkung im Ausdruck; die zarten Licht- und Schatten-Uebergänge geben jenen fernen Anschein des Blicks, wie er gerade dem Wesen der Plastik entspricht. Hiezu wirkt aber hauptsächlich die Behandlung des Augenlids. Es tritt schon in der Natur bei einem glücklich entwickelten Menschenschlage (vergl. zu §. 318 S. 163) als stark ausgeladenes, fast rund übergewölbtes Gesimse hervor, die Kunst verstärkt dieß und nun gibt die leiseste Linie engerer Zusammenziehung (ὑγρὸν in den Augen der Venus), weiterer Oeffnung u. s. w. die tiefste Veränderung des Ausdrucks. Diese Mittel genügen bei Gestalten, die dem Kreise ruhiger, reiner Idealität angehören. Bei bestimmteren, realer bedingten Naturen aber, namentlich wenn sie in einer speciellen Situation, einem Zustand entschiedener Erregung, gespannter Thätigkeit aufgefaßt sind, drängt sich das Bedürfniß einer bestimmteren Andeutung des Auges auf: dieß ist die schon erwähnte Eingrabung der Pupille und Einritzung des Iris-Randes; streng genommen unplastisch, weil durch eine Vertiefung der Schein eines nicht Vertieften, sondern durch Farbe, Licht und Dunkel sich Hervorhebenden erzeugt wird. Die aufgeregten Köpfe der Colosse von Monte Cavallo wären ohne diesen letzten, Bestimmtheit gebenden Punct nicht erträglich; das Astragalen-spielende Mädchen sieht auf eine bestimmte Stelle, sie bedarf auch solcher Augensterne. Dasselbe gilt von der Bildnißstatue; die Individualität im engeren Sinn fordert ebenfalls diese punctuelle Zusammenfassung in der Behandlung des Auges. Dagegen das Wesen, das im Aether des Allgemeinen ruhig wohnt und thront, ist nicht ebenso in den Punct der Individualität zusammengefaßt, richtet den Blick nicht so bestimmt auf Einzelnes, ist nicht nach außen so speziell gespannt; da genügen jene feineren Mittel in der Behandlung des Auges und der umgebenden Partheieen überhaupt. Es ist jedoch schon bemerkt, daß auch diese über das plastische Prinzip in der absoluten Strenge seines Begriffes hinausgehen; sie sind in Wahrheit bereits malerisch. Solche über die rein plastische Stylisirung hinausgehende malerische Hülfen kann nun aber die Bildnerkunst auch in andern Theilen nicht entbehren. Sie kann die Formen der Muskel und Gewandfaltung nicht schlechthin so

behandeln, wie es die ideale Läuterung und Erhöhung des Empirischen in ihren rein allgemeinen Bedingungen mit sich brächte, sie muß auf das Verhältniß der Bildsäule zum Standorte des Zuschauers nach Höhe oder Tiefe, Nähe oder Ferne Rücksicht nehmen; manche Abweichungen von der strengen Proportion, Ungleichheiten der Ausführung, Unregelmäßigkeiten sind dadurch bedingt, die nur der bemerkt, der den vom Künstler perspectivisch berechneten Ort verläßt und das Werk in größerer Nähe, von anderer Seite beschaut. Spezieller muß die Behandlung der Einzelformen, der Knochen, Muskeln, Gewandfalten vielfach auf einen Schein arbeiten, der malerisch zu nennen ist: Erhöhungen, breite Massen, tiefes Ausmeißeln, Unterhöhlen, scharfes Abkanten müssen dem Auge des Zuschauers nachhelfen, damit es die Form so sehe, wie sie gesehen sein will, genau betrachtet aber in Wirklichkeit nicht ist, vergl. Feuerbach a. a. O. S. 189 ff. Von einer falschen Uebertragung des Malerischen auf das Plastische, wie wir solche in der Zeit der Manieristen werden eintreten sehen, ist dieses berechtigte und nothwendige Hinüberneigen in den malerischen Schein wohl zu unterscheiden.

§. 609.

1\. **Die Raumlosigkeit des Bildwerks (§. 599) kann nicht in völliger Abstraction zur Durchführung kommen: ein Postament trennt es vom natürlichen Boden; es steht, da die innere Verwandtschaft mit der Baukunst sich auch als äußere Verbindung geltend macht, zu architektonischer Umgebung, ebenso zu landschaftlicher, in einem Verhältniß der Abhängigkeit, das sich jedoch in das ästhetische einer geistigen Erinnerung des Schauplatzes verwandelt, in welchem die dargestellte Persönlichkeit wirkend vorgestellt ist.** 2. **Das Größenverhältniß der Statue ist demnach ein relatives, aber nur bis zu einer gewissen Grenze, denn verglichen mit dem Gegenstande der Nachbildung überschreitet die Bildnerkunst in ihrer monumentalen Bedeutung nothwendig das natürliche Maaß und fügt zu dem Erhabenen der Form das räumlich Erhabene. Größe der Aufgabe und des Maaßstabs der Umgebungen steigert dieß zum Colossalen, das jedoch an dem Gesetze der Ueberschaulichkeit organischer Schönheit seine Schranke hat.**

1\. Es ist schon zu §. 608 bemerkt, daß sich, wie bei der Frage über die Farbe, so noch auf andern Punkten zeigen werde, wie die Abstraction der Plastik keine absolute sei, und zu §. 606 bereits auch angekündigt, was sich uns nun aufdrängt: es erleidet nämlich auch das Grundgesetz, daß sie ihrem Werke den Raum nicht mitgibt, eine Beschränkung durch das unentbehrliche Postament. Wo das Bildwerk nicht durch seine Ver-

bindung mit einem Gebäude erhöht oder, als Relief, enger an dessen Fläche geheftet ist, muß es durch eine eigene Basis über den gemeinen Boden emporgehoben werden. Allein dieser einfache, sparsam gegliederte und verzierte Würfel ist doch nicht blos ein Mittel der Erhöhung, der Trennung vom Empirischen; er ist ein Stück Boden, eine künstliche Abbreviatur des allgemeinen Bodens, die auch darum nicht fehlen darf, weil ja sonst jene Gewichtigkeit und freie Schwere, die wir ebenfalls vom Sculpturbilde ausgesagt, gar keine Unterlage hätte, gegen welche gestemmt sie sich geltend machen könnte. Es wird sich diese Bedeutung des Postaments noch bestimmter erweisen, wenn wir Andeutungen der Landschaft werden hinzutreten sehen. Damit ist jener tiefere Sinn nicht aufgehoben, den wir in der „Raumlosigkeit" des Bildwerks §. 606 fanden; das Postament darf durchaus nicht in der Weise naturalistisch ausgeführt werden, daß es an die Continuität des allgemeinen Raums erinnert, wodurch die Gestalt, die darauf steht, zu einem von umgebender Natur abhängigen bedingten Einzelwesen würde; es muß wesentlich anspruchlos, darf nichts für sich sein und es bleibt daher bei jenem Begriffe der Totalität, wonach die Gestalt ihrem reinsten idealen Wesen nach auch den Raum in sich selbst trägt; es liegt hier einer jener heitern Widersprüche der Phantasie vor, vermöge deren einem Geschöpfe des Geistes ein schwacher Schatten dessen, was in ihm an sich aufgehoben, resorbirt ist, doch wieder äußerlich hinzugefügt wird. Was die Größenverhältnisse der Basis betrifft, so sind sie natürlich ganz relativ; im Allgemeinen läßt sich nur feststellen: es soll nicht zu niedrig sein, sonst hebt sich das Bildwerk nicht gehörig vom empirischen Boden und von den auf ihm wandelnden empirischen Menschen ab; nicht zu hoch, sonst entrückt es die Gestalt in schattenhafte Ferne der Undeutlichkeit, verkürzt sie zu falschen Verhältnissen, läßt sie zu klein erscheinen. Es kann sich aber das Postament auch zu einer Gliederung entwickeln, welche sich dem Architekturwerke nähert; in Abstufungen nimmt es dann untergeordnete Bildwerke auf, welche auf das oberste als Zielpunct des Ganzen vorbereiten. Es bildet sich so eine cyklische, episch reiche Composition wie an dem herrlichen Friederichs-Denkmal in Berlin. — Allein es handelt sich noch um eine andere Form, in welcher die Reminiscenz einer umgebenden Welt dem, doch in sich totalen, Werke der Bildnerkunst anhängt; als Postament ist diese Reminiscenz vom Künstler selbst ihm beigegeben, jetzt erscheint sie in Form äußeren Hinzutretens. Die Bildnerkunst theilt mit der Baukunst noch die sehr bestimmte Abhängigkeit von einem gegebenen Raume (vergl. §. 560); wie ihr Werk sich ausnimmt, hängt ganz von der Stelle ab, wo es steht. Die Umgebung kann für das Bildwerk selbst wieder eine architektonische sein und ist es in den meisten Fällen gemäß jenem tiefen innern

Zusammenhang beider Künste, den wir schon hinlänglich beleuchtet haben; auch aus natürlichen äußern Gründen sucht die Plastik durch Umschließung ihr Werk zu schützen; doch tritt dieser Anschluß nicht immer ein, das Bildwerk kann auch unmittelbar in landschaftlicher Umgebung stehen. Zunächst nun ist dieß Verhältniß zur architektonischen oder landschaftlichen Umgebung ein Verhältniß unfreier Abhängigkeit; diese Unfreiheit kann aber auch hier zu einem freien Motive von Schönheit werden, ja muß es in den meisten Fällen, denn daß man für die fertige Statue den Ort erst sucht, ist der ungewöhnliche, der nicht natürliche Fall. Wird nun aber das Bildwerk für eine bestimmte Umgebung meistens ursprünglich entworfen, oder muß es doch mit dieser, wenn sie erst für es aufgesucht wird, stimmen, so scheinen wir in die Malerei hinüberzukommen, welche ihre Figuren für eine solche Umgebung componirt. Allein der unendliche Unterschied bleibt der, daß diese Kunst die Umgebung selbst mitgibt, jene nicht. Daher tritt auch hier wieder der rein ästhetisch begründete logische Widerspruch der Phantasie auf, daß etwas zum ursprünglich Bezweckten hinzutritt, was durch dasselbe an sich eigentlich überflüssig geworden wäre. Die Gestalt erscheint in diesem schönen Widerspruch wie ein Geist, der, den Bedingungen des Daseins entnommen, aus seinem reinen Aether zur Erde herschwebt, um in der bedingten und bedingenden Existenz, die ihn nicht oder nicht mehr bindet, sich mit freier Seligkeit umzuschauen. Dieß „nicht oder nicht mehr" unterscheidet die im engsten Sinn ideale und die zunächst realer bestimmte Natur. Der Gott ist eigentlich das Weltall selbst, er hat aber eine Welt außer sich hervorgebracht: er thront nun in ruhiger Majestät in ihrem idealen Abbilde, dem Tempel. Vom Standpuncte der strengsten Logik betrachtet wäre schon die Tempel-Aufstellung ein Widerspruch, denn das absolute Wesen wohnt eigentlich nicht. Doch ist der Tempel eine unendliche Abbreviatur des Naturlebens, ideales Gebilde wie der Gott selbst. Neben diesem idealen Abbild breitet sich das reale Urbild desselben als empirische Natur aus, worin der Gott, als lebendes Wesen vorgestellt, waltet. Eigentlich ist schon diese Vorstellung des Waltens ein Widerspruch, denn er ist die Natur, sie ist in ihm zum Individuum aufgehoben, also kann sie, streng genommen, nicht neben ihm auch sein. Sie ist aber doch neben ihm; er ist der Geist der Sonne, des Luftraumes, des Meeres, der Erde, diese sind der Körper des Geistes, neben dem der Geist eigentlich nicht überdieß einen besondern, individuellen Körper besitzen kann, er besitzt ihn aber doch und neben ihm breitet sich jener nicht individuelle Körper aus. Wird nun der Gott in Kunstgestalt hineingestellt in diesen seinen Schauplatz, so ist der Widerspruch noch vollständiger, denn die ideale Zusammenziehung der äußern Natur ist nun im Götterbilde bis zur geschlossenen Verfestigung vollzogen;

aber auch dieß hält die Phantasie von ihrem schönen Verdoppeln nicht ab und der Gott in voller Kunst-Erscheinung schaut sich nun um im Schauplatze seines Wirkens, Poseidon thront am Meere, Diana wohnt im Haine und Athene überschaut freundlich schützend, dem Feinde feindlich ihr geliebtes Attika mit den heiligen Oelwäldern, die sie selbst gepflanzt. Untergeordnete Genien, die nicht ebenso wie die hohen Götter aus Naturgeistern zu sitlichen Wesen erhöht sind, finden ihre Stätte noch bestimmter in Hainen, Wäldern, Gärten, an Quellen, Flüssen. Werden nun die höheren Wesen in ihrer ethischen und politischen Bedeutung gefaßt, so führt dieß entweder zur Aufstellung im Tempel, wovon wir schon gesprochen, oder in einer geöffneten architektonischen Umgebung, und der Sinn der letzteren Aufstellung ist derselbe wie der landschaftlichen: Ackerbau, Gewerbfleiß, Handel, Gesittung, Gesetz, Recht, Krieg, Staat sind im Gotte repräsentirt, dieß übersetzt die Phantasie in die Vorstellung, er habe sie gegründet und regiere sie, und die Kunst errichtet nun sein Bild am Hause des Gerichts, der Erziehung, den Hallen des Markts, auf der Burg; er ist da im Seinigen zu Hause, schaut sich um und ebensosehr bleibt er selbstgenugsam in sich und ist das Alles selbst. So nun auch der Heros, der ausgezeichnete Mensch in seiner ethischen, nationalen Bedeutung: als Sculpturbild ist er verewigt und über den Schauplatz seines Wirkens unendlich hinweggehoben, aber die reine Gestalt verläßt ihren Himmel, verweilt freundlich in den Straßen, Plätzen, wo sie gewirkt; der Krieger hütet Burg und Zeughaus, der Dichter stellt sich am Theater, der Künstler am Kunstgebäude, der Richter am Hause der Gerechtigkeit auf; die Errichtung von Standbildern in Sälen öffentlicher Paläste kann zu dieser nicht geschlossenen Aufstellung gezogen werden, das Heroon ist es eigentlich, was hier dem Tempel entspricht. Die besondere Art der Kämpfe und Leiden eines durch die Sage gefeierten Menschen mag aber auch zur landschaftlichen Aufstellung führen und der vertraute Geisterbesuch kann ohne Verletzung jener idealen Raumlosigkeit selbst so eng auf die wirkliche Natur bezogen sein, wie jenes Bild des Narcissus, das an die wirkliche Quelle gestellt in ihrem Spiegel sich zu beschauen schien.

3. Wenn aus dieser Beziehung zu umgebendem Raume, sei er ein natürlicher oder geöffnete Architektur oder das Innere eines Tempels, die Relativität der Größenverhältnisse für die Plastik von selbst sich ergibt, so muß sich doch in diesen die Nachbarschaft der Baukunst, ihr Herüberwirken in die Bildnerkunst auch abgesehen von der äußern Beziehung prinzipiell geltend machen; die verewigende, monumentale Natur, welche sie mit jener gemein hat, muß alle Formen strecken und erhöhen und der Mensch in ihrem Werke gleicht dem Odysseus, welchen, da er aus dem Bade stieg, Athene höher an Gestalt und völliger schuf. Unser Auge

mißt ja das Bildwerk, wenn auch nicht mit dem Maaßstabe großer, massenhafter Umgebungen, doch immer der umwandelnden Menschen, und wenn ein altes Gesetz gebot, die Statuen der Sieger in den Festspielen nicht über natürliche Größe zu bilden, sondern diese Ehre den Göttern vorzubehalten, so mußte in irgend einem Maaße doch die stylisirende, keine mangelhaft entwickelte Form duldende Kraft der Kunst immer zu einem Uebertreten desselben führen. Ein Werk, das nur natürliche Lebensgröße hat oder unter ihr ist, kann natürlich immer noch ein Kunstwerk sein, denn das Künstlerische liegt ja doch im Qualitativen und wir haben von der großen Wirkung desselben bei sehr kleinem Maaßstabe das Beispiel des Herkules Epitrapezius angeführt zu §. 489, aber ganz in ihrem Wesen ist die Bildnerkunst doch nur, wenn sie die innere Großheit, die in ihrem Style liegt, auch in äußerer Größe so ausdrückt, daß ihr Werk, hinausgestellt in Licht und Luft, oder hineingestellt nicht blos in Prunkgemächer, sondern in erhabene Hallen öffentlicher Gebäude, in jeder Messung mit Umgebendem noch groß und monumental erscheint. Es kann so, wie es eine Kabinetsmalerei gibt, nicht eine Kabinetsplastik geben; diese wird durch die Kleinheit des Maaßstabs blos anhängende Zierkunst, während jene immer noch selbständige Kunst heißen kann. Vereinigt sich nun hier überhaupt die qualitative Erhabenheit der Form mit der quantitativen des Raums, so wird auch, je höher das Wesen einer Gottheit, desto näher eine Steigerung der Maaße liegen, welche bis in das Colossale geht; es ist dieser innere Grund zunächst für sich zu fassen, denn der Olympische Zeus und das Tempelbild der Athene von Phidias, beide ohne die Basis etwa 40 F. hoch, das colossale Hero-Bild des Polyklet in Argos thronten in Tempeln, deren Verhältnisse mit dem Werke des Bildners in Uebereinstimmung schon ursprünglich entworfen waren. Das Alterthum gönnte solche Ehre den höchsten Landesgöttern und erhabensten Göttersöhnen; in der neueren Zeit wird die Monumentstatue des großen Mannes colossal sein dürfen, ohne dem Vorwurfe vergötternder Schmeichelei zu verfallen, wie die Kaisercolosse Roms; fein aber bemerkt A. Stahr (Deutsch. Mus. v. Prutz. 1852 N. 9.), daß nicht ebenso für Dichter und Denker das colossale Maaß sich eigne, wie für die praktischen Naturen, die an sich schon im Gebiete des Massenhaften, quantitativ Erhabenen sich bewegen. Zur Höhe der Aufgabe an sich kann aber nun die Messung mit großen Verhältnissen der umgebenden, nicht ursprünglich mit der Statue zusammengehörigen Architektur oder der Landschaft treten und so war es wohl motivirt, daß die Athene Promachos, über 70 Fuß hoch, weit über Land und Meer hinaus ragte. Dagegen muß es auch eine Grenze geben, jenseits welcher eine falsche Uebertragung der architektonischen auf die bildnerische Phantasie im Maaßstabe der

Größe eintritt. Die Verhältnisse des Bauwerks, weil sie nicht Nachbildungen der organischen Schönheit sind, wirken in einer Entfernung des Zuschauers, in welcher organische Formen längst seinem Auge wahrnehmbar zu sein aufhören; steigt nun ein Bildwerk zu einer Größe hinan wie Bauwerke, so findet er gar keinen Standpunct, seine Formen zu erfassen, denn in der Nähe überschaut er sie nicht als Ganzes und in der Ferne zerfließt ihm das Einzelne. Der Orient und die spätere griechische Kunst in den Sonnencolossen von Rhodus, namentlich dem größten von 70 griech. Ellen, die römische im Colosse des Nero von 110 F. haben in prunkender Ausschweifung diese Grenze überschritten.

§. 610.

Der Umfang des Darstellbaren, zunächst nach der allgemeinen Sphäre des Stoffs betrachtet, faßt außer dem menschlichen Leben auch das thierische in sich, dessen edlere Arten zu dem Gediegenen und Ungetheilten des menschlichen Daseins, wie es die Plastik zu erfassen hat, sich wie vorbildende Typen verhalten. Freundliche oder feindliche Zusammenstellung des Thiers mit dem Menschen setzt durch den der unmittelbaren Vergleichung gegebenen Maaßstab den Unterschied der Kräfte und Formen in gesteigertes Licht.

Der §. geht zu einer neuen Seite über, die aber auch unter den Begriff der äußern Bestimmtheit gehört, wie solcher relativ von dem Begriffe der innern zu trennen ist: zu der Frage nach dem Umfange des Stoffs, ganz im Allgemeinen, in Beziehung auf die Sphären des Naturschönen gefaßt. Die Landschaft ist (§. 599) weggefallen; wir werden jedoch noch einmal auf sie zurückkommen. Das Thier ist bisher neben der Hauptaufgabe der Bildnerkunst, der Darstellung des Menschen, ohne nähere Begründung da und dort als Stoff angedeutet. Es ist zunächst die festgegossene Compactheit, die abgerundete Bestimmtheit seiner Gestalt und Bewegungen, was dieser Kunst der klaren Form unmittelbar zusagen muß. Wie alle Kunst harmlos nicht unmittelbar auf Gehalt losgeht, sondern von richtigem Blicke geleitet die Formen ergreift, die ihren Stylbedingungen zusagen, so erfreut sich die Plastik an dem Geschwungenen, Vollen, Runden schon der Linie an sich. Der Kopf einer Taube, Ente, um ganz anspruchlose Beispiele zu brauchen, ist plastisch schön und lädt zum Nachbilden im plastischen Sinn ein. Die höheren Säugethiere, die Vielhufer und Einhufer, die bedeutendsten Pfotenthiere, Katze und Hund, vereinigen eine Fülle solcher schwungvoller Formen; man sehe nur z. B. wenn der Löwe oder der stärkere Hund liegt, die schöne Linie der Hinterbacken, wie sie an der schlanken Einziehung des Kreuzes sich herausschwingen. Am Geschlechte der Schaafe mag den Maler die eigen-

Stimmung, das Genährige, Dumpfe anziehen, den Bildhauer erfreut die Form eines Widderkopfs schon im Zug ihrer Linien. Die Lehre vom Naturschönen hat überall in kurzen Zügen das Wesentliche angedeutet, auch über den Unterschied der plastischen und malerischen Seite Winke gegeben. Nun aber kann es sich doch auch in der bildnerischen Auffassung um die Form nur in ihrer Einheit mit der seelischen Belebung handeln; das Thierleben ist ein unfreies, bewußtloses, seine körperliche Bildung nur der Ausdruck dieser dunkeln Seele, und da fragt es sich, wie eine Kunst, welche kein Mittel hat, eine Lebensstufe, die in diese Niedrigkeit gebannt ist, durch die Farbe und den Stimmungshauch umgebender Natur in einem gewissen lockernden, dem geistigen Ausdruck nähernden Sinne zu durcharbeiten, dennoch berechtigt und gerufen sei, dieselbe ganz für sich, ja ein einzelnes Thier als würdigen Gegenstand zu behandeln. Geist in Naturform ist Aufgabe der bildnerischen Darstellung, ein in sich ungebrochenes, ungetheiltes, naives Seelenleben hat sie zur Erscheinung zu bringen. Ein solches ist nun im Thiere sozusagen zu vollständig vorhanden. Es ist vielseitig in Empfindungen und Trieben, es zeigt bestimmte Analoga mit dem geistigen und sittlichen Leben des Menschen, aber Alles liegt im Schooße bewußtlosen Dunkels gebunden. Dieser Ueberfluß von Natur liegt jedoch für den plastischen Standpunct der richtigen ästhetischen Mitte um so viel näher, als der Ueberfluß von Geist, daß sie gerade mit Vorliebe bei ihm verweilen wird wie einem sichern Hafen, der sie vor diesem unruhigen Meere des einseitig Geistigen, der sinnlich ausgesogenen, geistig verblasenen Natur schützt. Die richtige Mitte wird eine Menschheit sein, wie wir sie §. 350 von den Griechen ausgesagt haben: „das Individuum athmet Geistigkeit in Form edlerer Thierheit", vergl. dazu Anm. 3. Ist ebendamit der Grund ausgesprochen, warum das thierische Leben dem menschlichen, wie es die Plastik braucht, näher liegt, als ein überbildetes menschliches, so heben sich aus dieser allgemeinen Nachbarschaft auch bestimmte Bilder näherer Analogie hervor. Menschen wie die, von denen Göthe zu sagen pflegte: es ist eine Natur, erinnern häufig an gewisse Thier-Typen, oder umgekehrt, in der Thierwelt treten Typen so ausgeprägter Natur hervor, daß sie wie vorbildend für menschliche Charaktere, als Charakter-Typen erscheinen. Adler, Stier, Eber, Hirsch, Widder, Roß, Löwe, Hund für das Komische, soweit die Bildnerkunst sich in es einlassen kann, Hahn, Eule, Storch, Ziege, Elephant, Bär, Fuchs sind solche Erscheinungen, die gerade durch die einfache Ausschließlichkeit, womit ein Analogon sittlicher Eigenschaft in ihnen als Naturnothwendiges sich darstellt, sich wie von selbst anbieten, um menschlichen Charakteren, selbst wie sie in die höchste Idealität als Götter und die diesem zunächst liegende der Genien und Heroen sich erheben, etwas von ihren

Zügen zu leihen; ebendaher müssen sie aber auch als Stoffe für sich, worin nun das Analogon als ein selbständiges Ganzes auftritt und die vergleichende Beziehung nur leicht umherspielt, der Bildnerkunst zusagen. — Diese Beziehung hebt natürlich den Gegensatz nicht auf und das edelste Thier bleibt zugleich ein unendlich Anderes, Niedrigeres, als der Mensch. Die Bildnerkunst wird daher mit besonderer Liebe den unendlichen Vorzug in der Aehnlichkeit durch Zusammenstellungen zeigen, worin das Thier als Gefährte, Gespiele, Diener oder als bekämpfter Feind neben den Menschen tritt; eine Welt von milden und vollen Contrasten und mitten im Contraste von Verwandtschaften wird sich eröffnen. Wenn Herkules den Kretischen Stier bezwingt, so sehen wir in ihm das Stierähnliche, zum menschlich Heroischen erhoben, über die in Formen verwandte rein thierische Erscheinung siegen, wenn er die cerynitische Hirschkuh zu Boden drückt, so meint man ihre zarten, schlanken Glieder unter der in vollem Gegensatze wirkenden Wucht des gedrungenen Heldenleibs krachen zu hören; aber freundlich tränkt der ruhende Bachus den Panther, in welchem das Heiße, Leidenschaftliche, Formenweiche des Gottes thierisch ausgeprägt ist, und Apollon und Artemis, die hirschähnlich schlanken, spannen das willige Hirschpaar vor ihren Götterwagen.

§. 611.

Der Umfang des Ausführbaren in Beziehung auf die Vielheit der in einem Werke zu vereinigenden Gestalten erweitert sich durch gewisse Arten engerer Verbindung der Bildnerkunst mit der Baukunst: namentlich die Gruppen der Giebelfelder und das Relief. Da jedoch die Fläche, aus welcher hier die Figuren in minderem oder stärkerem Grade der Erhebung, im Giebelfelde bis zur Ablösung, hervortreten, keineswegs den in die künstlerische Darstellung mitaufgenommenen Raum darstellt, welcher, als architektonische oder landschaftliche Umgebung behandelt, es zuließe, in beliebigen Abstufungen der Entfernung nach der Tiefe beliebig viele Figuren aufzuführen und hintereinanderzustellen, so ist jene Erweiterung eine beschränkte und macht ihre Bedeutung erst in der Frage über die Composition eingreifender sich geltend.

Zu den Formen der engeren Verbindung mit der Baukunst als eines Motivs, wodurch die Strenge des Gesetzes der Sparsamkeit in der Figurenzahl gemäßigt wird, können wir jene zu §. 609, 1. erwähnte reichere Gruppirung um ein gegliedertes Postament zählen; Aufreihungen vieler Statuen in Sälen, Treppenhäusern, auf Galerieen können auch nach der Idee des innerlich Zusammengehörigen geordnet werden, hier ist aber der Begriff des Zusammengehörigen ein so loser, daß dadurch die Bildnerkunst

nach der Seite der Figurenzahl nicht eigentlich erweitert wird; solche Zusammenstellungen kommen erst bei der Frage über cyklische Anordnung zur Sprache. Anders verhält es sich, wo das Bildwerk vor eine architektonische Fläche auf ein Gesimse gestellt und von einem Rahmen, der es zu einem Ganzen zusammenfaßt, umgeben wird, wie in dem stumpfen Dreieck des Giebelfeldes. Hier kann sich die Sculptur in reichen Gruppen entwickeln, wie in den Giebelfeldern des Parthenon, des Zeustempels zu Olympia, des Athene-Tempels zu Tegea; allein auch diese Erweiterung geht nicht so tief, als es scheint, denn sie fordert zwei Opfer: das der engeren Gruppirung und ebenhiemit das der vielseitigen Schönheit, welche das freistehende Werk dem Umwandelnden darbietet. Alle Bildwerke, die sich an eine architektonische Fläche schließen, sind nur auf Einen Gesichtspunct berechnet und an der nicht sichtbaren Seite nur ganz oberflächlich bearbeitet. Die Figuren des Giebelfeldes können aber auch mit der Fläche noch wirklich zusammenhängen und dieß führt auf die besondere Form der plastischen Darstellungsweise, die wir bisher nur gelegentlich erwähnt haben, das Relief. Diese eigenthümliche Form ist offenbar in Aegypten hervorgegangen aus eingegrabenen Umrissen, also einem Verfahren des Zeichnens, das sich mit einem architektonischen Körper dauernder zu vermählen suchte; man ging dann auf zwei Wegen weiter: man nahm das innerhalb der Umrisse Stehengebliebene weg und hatte nun flach vertiefte Figuren, die man bemalte; oder man rundete die Formen der Gestalten, die der tiefe, scharfe Umriß zeigte, nach dem Vorbilde der festen Form in der Natur ab und dieser Weg führte zum Relief, denn man hatte nun eine Figur, die, obgleich sie auch noch bemalt wurde, doch innerhalb des Umrisses ihre Formen plastisch aussprach. Es fehlte nur noch, was die Aegypter noch nicht wagten, daß man die Erhöhung zwischen solchen Figuren (sog. Koilanaglyphen) abflachte bis an eine Grenze, die einen umschließenden Rahmen darstellen sollte, daß man die Ausladung der Figuren nicht auf das Richtmaaß der weggenommenen, jenseits des Rahmens aber belassenen Fläche beschränkte, sondern verschiedene Grade der Erhebung je nach dem künstlerischen Bedürfniß (basso, mezzo, alto) wählte und endlich die Bemalung, wo nicht aufgab, doch als freie Zuthat in beliebiger Ausdehnung übte: so erkannte man, daß man in der Plastik selbst, wenn man sie so als aus einer Fläche nicht bis zur völligen Ablösung herauswachsen lasse, in gewissem Sinne malen und sich somit unendlich freier bewegen könne, als in der völligen Rundbildnerei. Es war dieß nicht mehr ein eigentliches Malen wie jene den Koilanaglyphen vorangegangene Darstellungsweise, aber die Plastik wies nun durch diese aus einer Art von Malerei an sich schon entstandene Form als ihren Endpunct nach der Malerei hinüber. Und wirklich ist und bleibt das Relief eine Mittelform,

die zu dieser Kunst hinführt. Darin liegt nun aber auch eine Versuchung zu wirklicher Vermischung der Grundgesetze zweier Künste, zu einer falschen Uebertragung der malerischen in die plastische Phantasie; die Griechen noch nicht, wohl aber die Römer, noch mehr aber die Künstler des späteren Mittelalters, der Renaissance- und Rokoko-Zeit erlagen in verschiedenem Sinne dieser Versuchung. Das Grundgesetz der Bildnerkunst wird nämlich im Relief so wenig aufgehoben, daß es nach einer Hauptseite sogar noch strenger wirkt, als in der Rundbildnerei, und nach einer andern zwar eine Erweiterung in sich aufnimmt, jedoch, eben wegen der erhöhten Strenge auf jener Seite, nur zugleich mit einer wesentlichen Hemmung. Das heißt: in der Richtung der Tiefe kann das Relief sogar weniger Figuren miteinander verbinden, als das freie Bildwerk, wohl aber in der Richtung der Länge, hier jedoch auf Kosten der strengeren Einheit der Composition. Der Grund ist dieser: im freien Bildwerke muß der Künstler zwar sparsam sein in Zahl verbundener Figuren, weil sie sonst einander decken, übrigens aber kann er doch seiner Basis einen verhältnißmäßig bedeutenden Umfang geben und sein Werk kann umwandelt werden; das Werk des Reliefbildners aber kann nicht umwandelt werden und er kann den Mangel der Tiefe nicht durch Annahme verschiedener Grade von Erhebung ergänzen, sondern im Wesentlichen soll in jedem Relief Ein Erhebungsgrad herrschen, denn er darf nicht meinen, durch die architektonische Fläche, auf welcher er darstellt, nun einen Grund gewonnen zu haben, der ihm die Breite der Basis ersetzte und weiterhin überhaupt einen beliebigen Darstellungs-Umfang in der Richtung der Tiefe darböte. Die Fläche ist nicht der Raum seiner Figuren, die Raumlosigkeit des Bildwerks ist im Relief nicht aufgehoben, die Fläche ist bildnerisch indifferent, geht nur die Baukunst an, ist dem Bildner nur das stoffartige Feste, an das er sein Werk, um die freiere Ausdehnung in die Länge zu gewinnen, anklebt. Was aus der Verkennung dieser Indifferenz der Fläche entspringt, hat Tölken (Ueber d. Basrelief u. s. w.) gezeigt: der geringste Grad der Ausladung, der das Fernste anzeigen soll, läßt das also flach Gebildete doch nicht fern erscheinen, denn es fehlt die Abschwächung der Farben und Tinten, welche diesen Schein erzeugt, und der natürliche Schatten der Figuren, die stärker ausgeladen den Schein des Mittel- und Vordergrundes hervorbringen sollen, hebt vollends, indem er natürlich weit genug reicht, um auf jenes Flachste noch zu fallen, allen Ferne-Schein auf. Will man nun die vermeintlich gewonnene Tiefe dazu benützen, um Figuren in gedrängten Gruppen, also auch in mehreren Abstufungen hintereinander zu verbinden, so verliert immer das Relief der vordern durch das der hintern und schließlich wäre der Bildner genöthigt, die vorderste ganz frei abzulösen, d. h. er wäre aus dem Relief ganz heraus und hätte

das Uebrige, was noch Relief sein soll, in seiner Wirkung als solches zerstört. Das Figuren-Gedränge späterer, römischer Reliefs können wir nicht als eine berechtigte zweite Form dieses Zweigs anerkennen, wie neuerdings geschehen ist. Der Bildner muß zufolge diesen Bedingungen seine Figuren so viel als möglich mehr nebeneinander, als in die Tiefe hintereinander treten lassen und obwohl ihm dieß immer noch erlaubt, sie in Kampf oder anderer Handlung einander nicht nur gegenüberzustellen, sondern bis auf einen gewissen Grad auch zu verschlingen und so z. B. ein in einzelne Kämpfergruppen aufgelöstes Schlachtgewühl aufzurollen, so wird doch das Natürlichste sein, wenn er als Stoff für seine Darstellung ein reihenweises Auftreten, wie in Prozessionen, wählt. Das Relief ist wesentlich ein Streifen, plastische Entwicklung des bloßen Ornaments, das architektonische Flächen umsäumt, und wohl möglich, daß, wie alle Verschlußzierden auf die Kunst der Weberei zurückweisen (vergl. §. 573 Anm.), so auch jene ältesten ägyptischen Umrisse eine Nachbildung von Gewobenem, Gewirktem, Gesticktem sind, worin wir denn überhaupt den Anfang der Malerei zu suchen hätten. Es ist also namentlich der Fries, dem sich das Relief verbindet; die Metopen sind einzelne Felder, die aber in ihrer Wiederholung ebenfalls einen Streifen darstellen, und wie an das Bauwerk legen sich solche Streifen an Sarkophage, Throne, Piedestale und an Gefäße, Geräthe (z. B. Schilde), wo sie endlich zu der Kleinheit der Figuren heruntergehen, bei welcher die monumentale Kunst der bloßen Zierplastik weicht. — Wir haben also jetzt das Gesetz der Wenigkeit der Figuren zwar sich erweitern sehen, doch nur in einer Weise, welche uns an der gegenwärtigen Stelle unserer Erörterung geringen Zuwachs zeigt, vielmehr, wie dieß am Anfang dieser Anm. von einer andern Art reicher Figuren-Aufreihung gesagt ist, nach einer Seite, die erst im weitern Verlauf zur Sprache kommen kann, der Composition nämlich, hinweist und zwar jener cyklischen, wo es sich nicht um Ein geschlossenes Kunstwerk handelt, sondern der Zuschauer sich fortbewegend von Kunstwerk zu Kunstwerk, endlich eine Summe von Kunstwerken zu einem größeren, von Einem fruchtbaren Gedanken beherrschten Ganzen sich zusammenstellen sieht. So folgen sich im Streifen des Relief mäßige Gruppen oder einzelne Figuren, deren keine mit der andern eng verflochten ist, der ganze Streifen gesellt sich zu freiem Bildwerk und beide vereinigen sich mit dem ganzen Bau und seiner übrigen Ausstattung zu einer geistigen Einheit. Das an Figurenzahl so eben Gewonnene entflieht uns unter der Hand in die Längenrichtung und läuft in diesen weitschichtigern Zusammenhang fort. Das Relief hat allerdings seine, wenn auch lockere, Compositions-Einheit, aber als Ganzes im größeren Zusammenhang behält es diesen fortleitenden, weiter führenden Charakter.

§. 612.

Auch in Beziehung auf die nähere Bestimmtheit der Gestalten in Sphäre, Lage, Handlung wäre somit der Umfang der Darstellungsfähigkeit ein sehr beschränkter, wenn die Bildnerkunst nicht durch gewisse mythische und symbolische Hülfen, welche die Umgebung anzeigen, durch das Attribut, die Bekleidung, Schmückung, Ausstattung, namentlich aber eine feststehende Gebärdensprache den Mangel zu ersetzen wüßte. Aber auch im Gebrauche dieser Ersatzmittel selbst ist die Bildnerkunst sparsam, weil ihr ganzer Geist sie auf das Allgemeine, vom Zufälligen entblößte Wesentliche hinweist, wie es in der Gestalt an sich liegt.

Die Bildnerkunst bedarf Surrogate für den fehlenden Hintergrund und die beschränkte Figurenzahl, Abbreviaturen, Auszüge, welche stellvertretend das Allgemeine, Viele, das die Hauptpersonen umgibt und uns besagen sollte, was sie sind, leiden, thun, durch ein Einzelnes andeuten. Es gilt dieß schlechthin, ohne Rücksicht auf eine bestimmte geschichtliche Form des Ideals, aber es kann auch nicht zur Sprache kommen, ohne sogleich den Blick zu eröffnen in die Entwurzelung der Plastik, wie sie da eintreten muß, wo jenes Prinzip des Vicarirens, des Aussprechens einer ganzen Sphäre durch ein Individuelles, kurz der Act der ästhetischen Zusammenziehung in seiner mythischen und symbolischen Form, im Ganzen und Großen erloschen ist; wir werden jedoch Recht und Nothwendigkeit des Beibehaltens dieser Abbreviatur durch eine Rückversetzung in den Standpunct des classischen Ideals in dem Ueberblick über die Geschichte unserer Kunst aufnehmen. In der That ist die Verwendung jener Andeutungen auf dem Puncte, von dem es sich nun handelt, auch bei den Alten nicht der reine und volle Ausdruck ihres mythischen Glaubens. Was zuerst die Ersetzung der ausführlich bezeichnenden Umgebung durch ganze mythische Gestalten betrifft, so ist dieser Gebrauch derselben wohl zu unterscheiden von dem Kunstwerke, wo solche die Hauptpersonen sind, den eigentlichen Zweck der Aufgabe bilden. Ein Flußgott, für sich dargestellt, ist nicht statt des Flusses gesetzt, sondern der Fluß ist in ihm zur Persönlichkeit, zur ganzen, menschlichen erhoben; sind aber die Hauptpersonen andere und soll ein Flußgott mit einer wassergießenden Urne daneben oder im Hintergrund nur anzeigen, daß die Scene an einem Flusse vor sich geht, so gilt jetzt diese Gestalt nicht im vollen mythischen Ernste, sondern eigentlich mehr nur allegorisch, doch bleibt der Vortheil, daß auch das Allegorische mehr Leben hat, weil die Wärme des mythischen Glaubens im Ganzen und Großen

die Grundlage bleibt. So dient nun jetzt eine Localgottheit, ein Genius, ein Gott für die wirkliche Darstellung einer ganzen Landschaft, Hain, Stadt u. s. w., ja die in Wasser sich auflösende Gestalt des Jupiter zeigt auf der Antonin-Säule den Eintritt erfrischenden Regens an. Es handelt sich aber nicht nur von der Scenerie im gewöhnlichen Sinne; auch eine Figuren-Menge soll durch Stellvertretung mit den wenigsten Mitteln ausgedrückt werden. Das Verhältniß kann sich hier verändern: die stellvertretenden Figuren können als die Hauptpersonen, ja als die einzigen auf einem ganzen Kunstwerk erscheinen; aber der Fall ist doch der besondere, daß die Stellvertretung hier ausdrücklicher ist, als in der mythischen Anschauung überhaupt und abgesehen von einer solchen einzelnen Kunstaufgabe. Es genügt nun z. B. Ares für das ganze Getümmel der Schlacht, in welchem sein Geist braust, oder einige Helden für die obscure Menge der übrigen Mithandelnden (vergl. dazu die wichtige Auseinandersetzung zu §. 606): wenige Vorkämpfer fassen ein ganzes Schlachtbild, wenige berathende Häupter eine ganze Versammlung in sich zusammen und gerne läßt sich die griechische Plastik an einer Dreizahl von Figuren genügen (vergl. Winkelmann a. a. O. Bd. 2 S. 178). Nicht anders verhält es sich mit den symbolischen Hülfen, d. h. den nicht menschlichen, sondern thierischen, vegetabilischen, mechanischen Gebilden, welche Stand, Beschäftigung, Thätigkeit, Situation, Umgebung stellvertretend für die ausführliche directe Darstellung alles Umgebenden anzeigen. Ein Theil derselben ist nämlich im classischen Ideal eigentlich nicht mehr Symbol und noch nicht Allegorie: dieß sind diejenigen Hülfen, welche einer Person unmittelbar und bleibend beigegeben sind, d. h. die Attribute. Sie bestehen aus alten Symbolen, welche mit dem Fortschritt zum Mythischen in Fluß gekommen, in organischen Zusammenhang getreten sind und so die Bedeutung eines thierischen Begleiters, Gespielen, Dieners, einer Waffe, eines Werkzeugs, irgend eines Gegenstands, den man spielend hält, bekommen haben, wie der Adler des Zeus, der Delphin der Aphrodite, die Schlange des Aeskulap, der Dreizack Neptuns, die Aehren der Demeter u. s. w., vergl. zu §. 434 und die vielen Beispiele in Otfr. Müllers Handb. d. Arch. d. Kunst §. 344. Im gegenwärtigen Zusammenhang aber erscheinen sie mehr allegorisch, d. h. sofern sie die wirkliche Darstellung des Hintergrundes, welcher zugleich die Naturbedeutung eines Gottes darstellt (Luftraum, Wasser, Meer u. s. w.), vertreten sollen, sind sie weniger Gegenstand lebendigen Glaubens, als eben andeutende Hülfen, wiewohl im Alterthum noch immer belebt durch das Ganze der mythischen Anschauung. Andere Anzeigungsmittel sind nun entweder getrennt von den dargestellten Personen oder, wenn ihnen näher beigesellt oder gar in die Hand gegeben, doch nicht stehende Zugabe, sondern für den einzelnen Fall

gewählt, um Ort, Situation, Act zu bezeichnen. In jene Gattung gehören die stellvertretenden Stücke eines Ganzen, die partes pro toto: eine Staude für Hain, Wald, Pfeiler für Haus, einzelner Stein für Gebirge, aufgehängter Teppich für Wohnzimmer u. dgl. Solches tritt namentlich im Relief auf und scheint dem Satze zu widersprechen, daß hier die Fläche nicht als der zur künstlerischen Darstellung mitgehörige Grund zu betrachten sei; dieß ist aber nur eine weitere Seite jenes berechtigten ästhetischen Widerspruchs, den wir schon in der Farbe, im Postament, in der Beziehung der Statue zu wirklicher Umgebung gefunden haben (§. 608 Anm. u. 609, 1.): ein Fingerzeig, ein Schatten, leicht hereinwirkend und an den Grenzen des Prinzips, wonach alles Umgebende und Continuirliche in der individuellen Gestalt aufgegangen sein soll, in leichtem Spiele rüttelnd. Zur andern Gattung gehört z. B. die Phiale, um einen Opfer-Act, Knotenstock, Syrinx, um Landleben, Palme, um Sieg, Oelzweig, um Hülfeflehen, Tänie, um hohe Ehre, Schattenhut, um Reise und Jagd, runde Mütze, Ruder, um Seefahrt, gesenkte Fackel, um den Tod, Kithar bei Apollo, um ihn als den musischen, Seelenreinigenden, Bogen und Köcher, um ihn als den rächenden Gott, und wieder der gespannte oder schlaffe Bogen, offene oder geschlossene Köcher, um den Moment vor, in und nach dem Kampfe zu bezeichnen, und And. Endlich führen wir Solches auf, was unmittelbarer zur Behandlung der Gestalt selbst gehört, hier aber nicht in seiner rein ästhetischen, sondern eben in der blos bezeichnenden Bedeutung. Manches davon fällt auch unter den Standpunct des Attributs, eine hier unvermeidliche Wiederholung. So könnte denn die Plastik nicht auskommen, wenn sie nicht durch Beschaffenheit, Schnitt, Art der Umlegung oder auch Abwerfung des Gewands, durch Waffen und sonstige Ausstattung, beigelegten oder natürlichen Schmuck, wie z. B. die Behandlung der Haare und dergl., die Zeichensprache vervollständigte, mittelst welcher sie die mangelnden malerischen Mittel ersetzt. Chlamys zeigt kriegerische Beschäftigung an, Nacktheit des Manns den Athleten oder den zu energischer Thätigkeit gerüsteten Gott, des Weibes ursprünglich die Situation des Bades, tiefere Gürtung des weiblichen Chiton Amazonencharakter, Gürtellosigkeit Vorbereitung zum Tanz, Obergewand, dem Sitzenden auf die Hüften herabgefallen, bequeme Ruhe, fest umgenommenes Trauer oder ernste Sammlung, wie die vor dem Beginn einer Rede, u. s. w. Da die Griechen meistens die Statuen bemalten, so sprach auch die Farbe des Kleides symbolisch mit (Winkelmann a. a. O. Bd. 3, S. 11 ff.). Aber auch diese Zeichensprache wurde noch einmal abbrevirt, so daß z. B. ein Helm die ganze Rüstung bedeutete. Am kurzgeschnittenen Haar erkennt man Epheben und Athleten, edler und ruhiger ordnen sich die löwenmähneartigen Locken des Zeus,

unruhiger flattern die ähnlichen des Meeresgottes, die weichen und reichen Haarknoten lassen Bacchus und Ariadne erkennen. Alle diese Dinge sind, wie gesagt, auch ästhetische Motive, hier aber fassen wir sie als Kennzeichen auf. Wie wichtig dieß Gebiet ist, zeigen namentlich gewisse Aufgaben im Gebiete des monumentalen Standbilds. Genügt es z. B., wenn, um den Erfinder der Buchdruckerkunst zu bezeichnen, ihm ein paar Typen in die Hand gegeben werden? Wenn den Dichter die Leyer bezeichnet, wie ist er vom Musiker zu unterscheiden? Wie kann der Dichter vom Dichter, abgesehen von der Individualität, nach Richtung und Gattung seiner Werke unterschieden werden? Fein hat Schwanthaler Jean Paul durch Anlehnung an einen Baumstaum und die Blume am Rocke charakterisirt, Göthe thront mit Recht Jupiterartig auf dem Entwurfe der Bettina von Arnim. — Endlich bedarf die Plastik einer reichen, durch Gewohnheit und Uebereinkunft unmittelbar verständlichen Gebärdensprache; vergl. zu §. 339 Thl. 2, S. 214. Diese beschränkt sich natürlich nicht auf die feineren Organe, Angesicht und Hand, sondern es handelt sich in der Plastik auch von den größern Bewegungen der Arme und Beine. So bezeichnet ganz besonders der hinter dem Kopf übergeschlagene Arm bei den Griechen Ruhe und Schlaf und da dieß an die Nachtseite des Seelenlebens, an Traum, Ahnung erinnert, so wird öfters auch der mystische Gott Apollon so gebildet; die erhobenen Hände und Arme zeigen den Act der Anbetung, des Flehens an, Stehen mit übergeschlagenem Bein drückt bequemes Sichgehenlassen aus, wie namentlich bei den Satyrn, Anziehen des einen Knies bei einem gefallenen Krieger Todeskrampf u. s. w. (vergl. Quandt „Zur Aesthetik“, u. s. w. Allg. Monatschr. f. Wiss. u. Lit. Nov. 1852 und Anderes O. Müller a. a. O. §. 335). Natürlich vollendet die über die ganze Gestalt verbreitete Bewegung und Haltung diese Symbolik und so ist z. B. der mild vorgebeugte sitzende Zeus der freundlich Gewährende. Es versteht sich, daß alle bildende Kunst die Mimik im umfassendsten Sinne zur Anwendung bringt, der Bildnerkunst aber ist es eigen, daß sie einer einfacheren, mehr festgestellten Mimik bedarf; der Maler kann z. B. den Zorn durch Bleiche oder Röthe, gepreßte oder emporgedrückte Lippen u. s. w. darstellen, der Bildhauer hat hierin nothwendig ein beschränkteres Alphabet der Bezeichnung, sonst würde er unklar werden und verwirren, weil ihm Farbe, Vielheit bewegter Figuren, Hintergrund fehlt. — Der Schlußsatz des §. sagt nun aber, daß auf diese Ersatzmittel, wenigstens auf die mehr äußerlichen, das Attribut u. s. w., doch kein allzugroßes Gewicht gelegt werden darf; denn es bleibt dabei, daß in der Bildnerkunst eigentlich durch die Gestalt selbst Alles gesagt werden soll, in der sie das Bleibende, Wesentliche der Gattung in fest abgeschlossener Schärfe hinstellt. Es war z. B. leicht, den Laokoon als Trojaner, als Priester zu bezeichnen, aber die

Rhodischen Künstler haben es unterlassen, sicherlich nicht, um uns auf die genre-artige, idyllische Auffassung anzuweisen, die sonderbarer Weise Göthe aufstellt („ein Vater schlief mit seinen beiden Söhnen" u. s. w. Werke B. 38, S. 41), sondern um die reine Idee des übrigens bekannten Mythus, die Idee eines furchtbaren Göttergeschicks, das einen Vater mit seinen Söhnen zerknickt, frei von allem zufälligen Beiwerk zur Darstellung zu bringen; es war leicht, die Situation des Apollo von Belvedere näher zu bezeichnen, allein der Künstler wollte den reinen Lichtgeist als Zerstörer des Unreinen, Dunkeln, Wilden, Verworrenen, Häßlichen nicht in der ausdrücklichen Einzelnheit eines besondern Kampfes auffassen.

§. 613.

Da die bildende Kunst im Nebeneinander des Raums, nicht im Nacheinander der Zeit darstellt, so kann sie nur Einen Moment in ihrem Werke fesseln, die losere Verbindung des Relief ausgenommen, worin die Plastik dieselbe Gestalt in verschiedenen aufeinander folgenden Acten wiederholen mag. Der Eine Moment soll aber der fruchtbare, d. h. so beschaffen sein, daß er sich in der Phantasie des Zuschauers rückwärts und vorwärts zu einer Reihe vollwichtiger Bilder erweitert. Was jedoch die Zusammenstellung verschiedener Personen betrifft, so kann sich die Bildnerkunst vermöge ihrer außerzeitlichen Idealität von der Schranke der Zeitrechnung entbinden.

Wir gehen vom Stoff-Umfang zum Zeitumfang des Darstellbaren über. Es ist klar, welcher Widerspruch entsteht, wenn die bildende Kunst es wagen will, in die Kategorie der Zeit, des Successiven überzutreten: dieselbe Figur tritt auf Einem Werke mehreremal auf, verhält sich also nun zu sich selbst als eine andere, steht neben sich selbst. Im innern bewegten Zeitleben der Phantasie ist es anders, diese führt die Eine Gestalt fort durch verschiedene Situationen; im Raume verfestigt verliert sie diese Flüssigkeit, vermöge der sie wieder und wieder auftritt und doch dieselbe bleibt. Doch ist es in der Bildhauerei nicht ebenso das Merkzeichen einer noch ganz im Kindheitszustande befindlichen Kunst, wie in der Malerei, wenn sie jenes Nebeneinander derselben Person wagt; deßwegen nicht, weil auch in Einem Rahmen zusammengefaßt die einzelnen Gruppen selbständiger sind, als in der Malerei; so findet man z. B. die Thaten des Herkules, die Schicksale des Meleager in Einem Werke verbunden. Es versteht sich übrigens, daß dieß nur in der loseren Composition des Relief erlaubt sein kann. — Der Eine Moment aber, den alle bildende Kunst zu ergreifen hat, wenn sie ihrem Grundgesetze treu bleibt, soll „fruchtbar" sein. Wir haben gesehen, daß das Bewegungslose und Stumme in der Phantasie des Zuschauers zur Bewegung und

Sprache auflebt (§. 550); das leistet natürlich nicht jedes Kunstwerk, der Künstler muß dafür sorgen, daß es danach beschaffen sei. In dem Gebiete der bildenden Kunst, das wir nun betreten haben, soll das Werk natürlich in höherem Sinn aufleben, als in der Baukunst. Aus einer Reihe bewegter Momente des Menschenlebens wird einer gefesselt und dieß soll so geschehen, daß die Phantasie bestimmt wird, sich die weitere Reihe zu entwickeln, der gewählte Augenblick soll so sichtbar ein Ergebniß des Vorhergehenden und ein Keim des Folgenden sein, daß er diese Wirkung mit Nachdruck ausübt. „Wenn ein Werk der bildenden Kunst sich wirklich vor dem Auge bewegen soll, so muß ein vorübergehender Moment gewählt sein: kurz vorher darf kein Theil des Ganzen sich in dieser Lage befunden haben, kurz nachher muß jeder Theil genöthigt sein, diese Lage zu verlassen; dadurch wird das Werk Millionen Anschauern immer wieder neu lebendig sein. — Um die Intention des Laokoon recht zu fassen, stelle man sich in gehöriger Entfernung mit geschlossenen Augen davor; man öffne sie und schließe sie sogleich wieder, so wird man den ganzen Marmor in Bewegung sehen, man wird fürchten, indem man die Augen wieder öffnet, die ganze Gruppe verändert zu finden. Ich möchte sagen, wie sie jetzt dasteht, ist sie ein fixirter Blitz, eine Welle, versteinert in dem Augenblicke, da sie gegen das Ufer anströmt“ (Göthe W. B. 18, S. 41). Der borghesische Fechter parirt eben einen Hieb oder Stich eines Reiters oder einer Amazone, der von linksher gegen ihn geführt wird; man sieht, wie die plötzliche Lebensgefahr ihn genöthigt hat, in äußerster Spannung alle Gewandtheit, Fechterkunst zusammenzuraffen; den linken Fuß zurück, den rechten vorgeworfen, deckt er den weit vorgebeugten Oberleib und Kopf mit dem Schilde, jede Muskel ist in diesem Augenblicke haarscharfer Entscheidung angespannt. Aber er darf keinen zweiten Hieb abwarten, es gilt nicht nur, sich zu schützen, sondern den gefährlichen Feind zu vernichten; der rechte Arm mit der Lanze streckt sich daher bereits zum Ausholen zurück; in der nächsten Secunde wird der Mann sich wie ein Blitz herumwerfen, mit dem linken Bein ausfallen und den tödtlichen Stoß führen. Welcher Augenblick in einer Reihe von Augenblicken einer bewegungsreichen Handlung ist nun der fruchtbarste? Man darf nicht so fragen, es können verschiedene Augenblicke höchst fruchtbar sein und von demselben Künstler oder von verschiedenen in verschiedenen Werken gewählt werden. Man pflegt aber Einen Moment auszuschließen, nämlich den der ganzen, äußersten Entladung aller in einer Handlung thätigen Kräfte; nur das Ansteigen zu diesem Gipfel und das Herabsteigen von demselben soll Stoff der Plastik sein; nur „ein ernster und leichter Beginn von Handlung“ oder ein Rückgang vom äußersten Conflicte: „die Sculptur muß nicht so darstellen, wie wenn Menschen durch Hüons Horn mitten in Bewegung und

Handlung versteinert oder gefroren wären. Im Gegentheil muß die Gebärde nur ein Beginnen und Zubereiten ausdrücken, eine Intention, oder sie muß ein Aufhören und Zurückkehren aus der Handlung zur Ruhe bezeichnen" (Hegel Aesth. B. 2, S. 359 und 403). Diese Einschränkung ist unrichtig; thatsächlich widerlegt sie eben die Gruppe des Laokoon, in welcher, obwohl einer der Knaben noch lebt, doch im Zusammenbrechen des Vaters durch den tödtlichen Biß eben jetzt das Aeußerste des Jammers eintritt; oder, wenn man dieses Werk nicht als Beleg annehmen will, weil es sich an der äußersten Grenze des plastisch Zulässigen bedenklich bewege, die tausend Darstellungen von Kämpfen aus der besten Zeit, wo eben der Gegner durchbohrt, ein Wettlauf entschieden, eine Familie, wie die der Niobe, vom Todesgeschoß ereilt wird, und Gruppen aus späterer, doch noch guter Zeit, wie jener herrliche Gallier in Villa Ludovisi, der stolz und trotzig nach dem siegreichen Feinde das Haupt zurückwerfend, nachdem er Frau oder Tochter, die ihm wie eine geknickte Blume im Arme hängt, getödtet hat, sich das Schwert in die Brust stößt. Es sind zwei Gründe, welche schon Lessing für diese Einschränkung angeführt hat. Der erste ist der, daß ein sogenannter äußerster Moment keine innere Entwicklung eines folgenden Bildes dem Zuschauer mehr gestatte, so erklärt er eine Darstellung des eigentlichen Schreiens im Laokoon darum für unzulässig, weil dann der Phantasie keine höhere Stufe des Leidens vorzustellen übrig wäre. Laokoon thut, was er kann, er stöhnt, und er leidet bereits das Aeußerste, er wird auch nachher nicht schreien, sondern ein stiller Mann sein. Was übrig bleibt, ist die Vorstellung seines Zusammenbrechens, Todes; ein andermal ist es der Sieg, das heitere Ruhen vom Kampf, und es ist nicht abzusehen, warum das weitere Bild, das der Zauschauer sich entwickelt, nur ein noch höherer Grad furchtbaren Ausbruchs sein soll. Der Bildner muß darin ganz frei sein, er mag das Einemal das Stärkere, Furchtbarere, Aeußerste, das andremal das Rückschnellen der gespannten Saite, jetzt ein wildes Ansteigen, jetzt ein ruhiges Absteigen unserer eigenen Phantasie zu bilden überlassen. Nicht ein Aeußerstes überhaupt, sondern ein Aeußerstes besonderer Art ist ihm verboten, ein solches, das aus weiteren qualitativen Stylgesetzen unauflösbar häßlich ist; davon werden wir an andrer Stelle sprechen. Ebenso verhält es sich nun mit dem zweiten Grunde. Lessing sagt nämlich (Laok. Cap. 3): „Alle Erscheinungen, zu deren Wesen wir es nach unseren Begriffen rechnen, daß sie plötzlich ausbrechen und plötzlich verschwinden, daß sie das, was sie sind, nur einen Augenblick sein können, alle solche Erscheinungen, sie mögen angenehm oder schrecklich sein, erhalten durch die Verlängerung der Kunst ein so widernatürliches Ansehen, daß mit jeder wiederholten Erblickung der Eindruck schwächer wird und uns endlich vor dem ganzen Gegenstand

ekelt oder grauet." Aber ist denn nicht der Laokoon auch in einem Momente dargestellt, muß sich die Gruppe nicht im nächsten Momente verändern? oder Apollo von Belvedere nicht in der nächsten Secunde den Arm sinken lassen, die Diana von Versailles den Pfeil auflegen und abschießen, Castor und Pollux mit ihren Rossen eine andere Bewegung machen, der Diskobol abschleudern, der Wettläufer Ladas, von dem die Anthologie fürchtet, er möchte der Basis entspringen, den Kranz ergreifen, der sterbende Fechter zusammenbrechen? Die Bildnerkunst wäre auf einen unerträglich engen Spielraum begrenzt, wenn es ihr nicht erlaubt sein sollte, das Augenblickliche darzustellen, und wenn aus unserer ganzen Darstellung allerdings folgt, was sich weiterhin näher erweisen wird, daß gewichtige Ruhe ihre schönste Aufgabe ist, so kann sie doch keineswegs ihre einzige sein; die mehr erwähnte Schrift: „Der vaticanische Apollo" von A. Feuerbach hat zur Genüge gezeigt, daß diese Kunst ebensosehr auf Leben, Bewegung, Affect arbeitet und auch den vorübergehendsten nicht zu scheuen hat. Es liegt auch hier eine Begriffs-Verwechslung zu Grunde: das Momentane überhaupt wird mit einem Momentanen bestimmter Art verwechselt, einem solchen, worin ein Häßliches zum Ausbruch kommt, das in der plastischen Fesslung unerträglich ist und von dem wir gesagt haben, daß es an einem andern Ort zur Sprache kommen wird. Von der bewegtesten Darstellung führt Eine Linie durch unendliche Abstufungen zum Bilde der vollen Ruhe, aber auch dieses erwacht zur Bewegung; der farnesische Herkules hat gekämpft und wird wieder kämpfen, Ariadne ist nach unendlichen Seelenleiden in Schlummer gesunken und die Ankunft des Gottes wird sie erwecken. Die Zeit ist unendlich theilbar, das Jetzt entflieht uns unter der Hand, der höchste, stärkste Moment ist eigentlich gar nicht zu bestimmen und der Unterschied der Secundenzahl zwischen der schnellsten Bewegung und der steten Ruhe, von der wir keinen Augenblick wissen, wann sie, unendlicher Bewegungskräfte voll, wieder zur wirklichen Bewegung übergehen wird, nicht zu bemessen. — Haben wir nun hiedurch der Bildnerkunst einen unendlichen Spielraum in der Darstellung des Zeitlebens ausgesteckt, so läßt sich über die Art, in welcher sich diese Weite mit der allgemeinen Bestimmung gewichtiger Ruhe zu vereinigen hat, für jetzt feststellen: fürs Erste soll diese gewichtige Ruhe auch in der äußersten Erregung noch durchscheinen; dieß näher zu verfolgen gehört aber noch nicht hieher; fürs Zweite ist allerdings richtig, daß Darstellung wirklicher, nur nicht lebloser, Ruhe aller der Zustände, worin Körper und Seele mit einem gewissen tenor in einer Stellung und Lage verweilt, das Wesen dieser Kunst einfacher und voller ausspricht, als aufgeregter Zustände; fürs Dritte wird von den drei Momenten: Ansteigen zur höchsten Entladung, diese selbst, Absteigen zur Ruhe, der letzte ihr als directe Aufgabe allerdings mehr

zusagen, als die beiden andern; denn der erste hat leicht eine gewisse bange, dramatische Gespanntheit, welche zu unruhig, ängstlich wirkt für eine Kunst, die keine weiteren Mittel hat, eine solche Stimmung im Fortgang aufzulösen: ein neuer, positiver Beweis, daß das Bild, welches der Künstler dem Zuschauer zu vollziehen übrig läßt, keineswegs Stärkeres und das Stärkste enthalten muß; vom zweiten ist, wie sich zeigen wird, jene besondere Art der stärksten Entladung, welche häßlich ist und welche allein das höchst Momentane von der plastischen Darstellung ausschließt, allerdings schwer abzuhalten; der dritte aber ist darum besonders geeignet, weil, was vorzustellen übrig bleibt, eben ein Ruhiges, Beruhigendes ist. Bei dieser letzten, der Plastik angemessensten Wahl des Augenblicks hat übrigens der Zuschauer mehr Vorangegangenes, als Folgendes sich ergänzend vorzustellen und dieß ist eine sehr richtige nähere Bestimmung des Satzes im §.; denn gerade diejenige Bewegung bringt das Wogen der Seele in das rechte plastische Gleichgewicht, welche das Heftigere als ein Vorangegangenes, das Folgende als ein Ruhigeres oder auch Heiteres sich vorzustellen hat; der majestätisch und doch freundlich thronende Zeus hat in furchtbarem Götterzorn die Titanen zerschmettert, jetzt wird er sein Menschengeschlecht huldvoll schützen und segnen; Apollo hat geschossen, ruht aus im Siegesgefühl und wird dem Frommen ein guter Lichtgeist sein; die Harmonie alles Schönen steht nicht nur in Aussicht, sondern ist schon da. — Der Schluß des §. hebt noch eine Licenz der Sculptur hervor, wodurch ihre Zeitgrenze sich wesentlich erweitert: sie darf zwar das Successive in Beziehung auf dieselbe Person nicht, oder nur vereinzelt etwa im Relief, in ein Nebeneinander des Raums verwandeln, entschieden aber ist es ihr vergönnt, aufeinanderfolgende Momente derselben Handlung ohne Wiederholung der Person wie ein Gleichzeitiges nebeneinander zu stellen, und ebenso mag sie entlegene Räume zusammenziehen auf Einen; so führt Pelops die Hippodamia, die Beute des Wagenrennens, obwohl sie bei diesem nicht anwesend ist, schon im Wagen mit sich: der Künstler wollte mit dem Kampfe schon den Erfolg aussprechen. Es gehört dieß gewissermaßen zu den symbolischen Hülfen, den Abbreviaturen des §. 612; das Recht zu dieser Freiheit liegt tief in der Phantasie; die Sage selbst läßt manche ihrer Gestalten nicht altern, andere bleiben ihr immer alt, sie stellt zusammen, was in entfernte Zeiten und Räume fällt, weil sie es eben so und nicht anders bedarf, um ihre poetischen Motive zu entwickeln, und darf das Theater durch successiven Scenenwechsel unserer Phantasie die windschnelle Versetzung von einem Raum in den andern zumuthen, so hat auch die bildende Kunst ihre Freiheiten in der Form des Nebeneinander, welches schließlich durch das Fortrücken des Auges doch auch ein Mindestes von Nacheinander enthält.

§. 614.

1. **Die innere Bestimmtheit der Bildnerkunst ist der Inbegriff der Gesetze für die qualitative Behandlung des also begrenzten Stoffs in seinen näheren Unterschieden, d. h. der Stylgesetze. Es folgt aus dem Prinzip der directen Idealisirung §. 603, daß hier der Styl der einzelnen Kunst (§. 532) mit dem intensiven Begriffe des Styls als der zur technischen Gewöhnung gewordenen Großheit und Idealität (§. 527) besonders innig und unmittelbar zusammenfällt. Als allgemeines Stylgesetz ergibt sich daraus die Forderung durchaus**
2. **völliger und scharf bestimmter, in einfache, wenig gebrochene, schwungvolle Umrisse eingefaßter Formen.**

1. Die ganze Unterscheidung zwischen einer äußern und innern Bestimmtheit ist zu §. 607 bereits als eine nur relative bezeichnet. Wie daher alle unter jenem Begriff erörterten Puncte schon an die Stylfrage rühren, so erhalten sie umgekehrt aus der Erörterung dieser selbst erst vielfach nähere Bestimmung: der Stoff selbst, dessen Umfang erst in seinen äußersten Grenzen angegeben ist, kann sich jetzt erst als eine reiche Welt in der Bestimmtheit ihrer Unterschiede entfalten, die Frage über die Darstellung des Momentanen wird sich in eingänglicherer Weise lösen u. s. w. Die eigentliche Aufgabe ist aber jetzt, den Geist der Bildnerkunst, wie er in der Lehre vom Wesen derselben erst in seinen allgemeinen Zügen entworfen ist, in seiner qualitativen Wirkung concret zu entwickeln, zu zeigen, welche bestimmte Formen künstlerischer Behandlung des Stoffs nach seinen verschiedenen Seiten dieser Geist mit sich bringt, und dieß ist die Lehre vom plastischen Styl. Der §. stellt nun zuerst über den Grundcharakter des plastischen Styls einen allgemeinen Satz auf, der aus jenem in §. 603 aufgestellten Gesetze der directen Idealisirung, wonach die einzelne Gestalt schön sein muß, sich ergibt. Es ist zu diesem Zweck auf die allgemeine Kunstlehre zurückzugehen. In §. 532 bedeutete Styl zunächst ohne besondern Nachdruck und positiven Inhalt die Auffassungsweise der einzelnen Kunst, wie sie sich im technischen Verfahren stehend niederlegt. Dagegen ist der Begriff des Styls mit dem ganzen Gewichte positiven Nachdrucks in §. 527 aufgeführt, aber nur auf den einzelnen großen Meister, abgesehen von irgend einer besondern Kunst, angewandt in dem Sinne, den man mit dem Worte verbindet, wenn man sagt: der und der Künstler hat Styl. Styl in diesem intensiven Sinn ist der Ausdruck einer mächtigen Subjectivität, welche „alles Unbestimmte, Gedrückte, Kleine und Gemeine vom Wesentlichen des Gegenstandes ausscheidet und die der Großheit ihrer Anschauung entsprechenden, in festem Rhythmus schwungvoll bewegten, durch ihren über den Wechsel des Augenblicks

erhabenen Charakter monumentalen Formen in der schöpferisch umgebildeten Technik niederlegt." Es ist nun zu zeigen, wie diese nachdrückliche Geltung des Stylbegriffs von der bloßen Anwendung auf den einzelnen Meister übergeht auf eine ganze Kunst, so daß sie die vorher indifferente Bedeutung des Worts (§. 532) mit ihrer ganzen Emphase ausfüllt. Es ist aber eben die Bildnerkunst, bei welcher dieser Uebergang eintritt wie bei keiner andern, und dieß ist es, was aus dem Gesetze der directen Idealisirung hier als erster, allgemeiner Satz sich ergibt. In jeder Kunstweise wird nämlich der geniale Meister jene Eigenschaften entwickeln, Styl hat Raphael, Michel Angelo, Mozart, Sophokles, Shakespeare, Göthe, wie Phidias; aber in jeder andern der weiterhin darzustellenden Künste werden dieselben auf Umwegen in Erscheinung treten, in der Bildnerkunst dagegen, weil hier die einzelne Gestalt schön sein muß, auf Einen Schlag; dort wird man sie aus Theilen des Kunstwerks, deren keiner für sich diese ganze Großheit offenbart, zusammenlesen müssen, hier werden sie in jedem Theile, sofern er irgend auch für sich ein Ganzes im Ganzen bildet, hervortreten. So auf Einen Punct übersichtlich zusammengedrängt ist diese Großheit wesentlich auch Einfalt. Winkelmann sagt von ihr (a. a. O. Bd. 2, S. 53): „durch die Einheit und Einfalt wird alle Schönheit erhaben, so wie es durch dieselbe Alles wird, was wir wirken und reden, denn was in sich groß ist, wird, mit Einfalt ausgeführt und vorgebracht, erhaben. Es wird nicht enger eingeschränkt oder verliert von seiner Größe, wenn es unser Geist wie mit einem Blicke übersehen und messen und in einem einzigen Begriffe einschließen und fassen kann, sondern eben durch diese Begreiflichkeit stellet es uns sich in seiner völligen Größe vor und unser Geist wird durch die Fassung desselben erweitert und zugleich mit erhaben. Denn Alles, was wir getheilt betrachten müssen oder durch die Menge der zusammengesetzten Theile nicht mit einmal übersehen können, verliert dadurch von seiner Größe, so wie uns ein langer Weg kurz wird durch mancherlei Vorwürfe, welche sich uns auf demselben darbieten oder durch viele Herbergen, in welchen wir anhalten können. Diejenige Harmonie, die unsern Geist entzückt, besteht nicht in unendlich gebrochenen, gekettelten und geschleiften Tönen, sondern in einfachen, lang anhaltenden Zügen." Dieß ist streng plastisch gedacht und wir werden es auf das Einzelne des Styls genau anzuwenden haben. Man vergleiche nun auch den weiteren Theil des §. 532, wo gesagt ist, daß auf den Begriff des Styls, wie er zunächst accentlos den Styl der einzelnen Kunst bedeutet, ein besonderer Accent erst falle, wenn die Auffassungs- und Behandlungsweise einer Kunst auf eine andere übergetragen werde: verfolgt man die Anmerkung, die dieß erläutert, so wird man finden, daß die Beispiele, wodurch der Begriff Stylisiren erklärt wird

(S. 141), sämmtlich eine Erhebung der Formen im plastischen Sinne, unmittelbar oder mittelbar, enthalten; ein Beweis, daß die Bildnerkunst im vollsten und engsten Sinne als Kunstzweig an sich schon Styl in der intensiven Bedeutung des Wortes fordert. Haben wir nun diesen Satz zunächst aus dem Gesetze der directen Idealisirung abgeleitet, so führt er in anderer Ableitung auf den Begriff der Objectivität, aus welchem schließlich auch dieß Gesetz hervorgeht. In der Bildnerkunst ist das Objective vom Subjectiven in vollem Gleichgewichte zugewogen (§. 602); ebenso verbindet sich die Subjectivität des großen, Styl bildenden Meisters einfach mit dem Objecte (§. 527), daher sind seine Stylformen wesentlich monumental, und in nachdrücklichem Sinne monumental ist ja eben auch die Bildnerkunst; also leuchtet aufs Neue ein, wie hier der formale und der inhaltsvoll gewichtige Stylbegriff mit besonderer Innigkeit zusammenfallen.

2. Dieser Grundbegriff vom plastischen Style muß sich nun, da aller Styl ein zur technischen Gewöhnung verfestigter Geist ist, zugleich technisch wenden, und es entsteht uns so das erste, allgemeine Styl-Gesetz. Der Inhalt dieses Gesetzes ist schon in den fein gefühlten Worten angedeutet, die wir zu 1. aus Winkelmann angeführt haben. Die innere Gediegenheit und Großheit fordert als ihren gleichmäßig herrschenden Ausdruck völlige Massen und ebensosehr scharf bestimmte Theilung derselben; die Völligkeit, das Runde, fallig und ausgiebig Gefüllte darf nicht die Straffheit und Bestimmtheit der Begrenzungen im Ganze-Umrisse und in den einzelnen Theilen innerhalb desselben aufheben und die Schärfe der Grenzen, die Theilung im Einzelnen darf nicht den schwungvollen, freien, großen Zug der Umrisse zu vielfach brechen. Im ersten Fall entstünde das Schwammige, Breiige, im zweiten das Kleinliche, Zerhackte, Gekünstelte, Gedrechselte, und Beides widerspricht in gleichem Maaße den Bedingungen einer Kunst, deren allgemeiner Stylcharakter, wie wir ihn nun bestimmter erkannt haben, vermöge seiner Objectivität, directen Idealität, monumentalen Großheit durchaus fordert, daß dem fühlenden Auge freie, große, ganze Bahnen eröffnet werden.

§. 615.

1. Was nun zuerst die Schönheit der menschlichen Gestalt, als des Hauptstoffs der Bildnerkunst, an sich und noch abgesehen von der Bestimmtheit des darzustellenden Moments, betrifft, so verlangt dieses Stylgesetz als vorausgesetzten Stoff gattungsmäßig rein entwickelte Natur- und Culturformen und steckt dadurch der Ausbreitung dieser Kunst über die verschiedenen, in Natur und Sitte begründeten Besonderungen des reinen Gattungs-Typus eine

Grenze; namentlich aber verbietet es ihr, tief in die individuellen Formen einzugehen, und fordert bei härtern Abweichungen derselben vom Urbilde schöner Menschheit mindestens Gediegenheit und Mächtigkeit der Gestalt. Dadurch ist die Plastik bedeutend beschränkt im Bildniß und in der Darstellung der geschichtlichen Schönheit. 2.

1. In der Anwendung dieses Stylgesetzes ist zuerst die Behandlung der menschlichen Gestalt zu erörtern. Die thierische kann nebenbei zur Sprache kommen. Man blicke nun zurück auf den ganzen Abschnitt von der menschlichen Schönheit in der Lehre vom Naturschönen. Dort ist zuerst die menschliche Schönheit überhaupt von der geschichtlich bedingten unterschieden; die Untereintheilungen in der Darstellung der ersteren sind: allgemeine, besondere und individuelle Formen. Unser §. läßt sich auf Alles, was unter diesen Eintheilungen befaßt ist, nur so weit ein, als es der Standpunct mit sich bringt, unter dem er Alles betrachtet; er faßt nämlich die menschliche Gestalt noch abgesehen von besondern Momenten der Bewegung, ausdrücklichen Stimmungen, Lagen, Handlungen, ins Auge. Diese Abstraction ist, wiewohl sie sich nicht absolut vollziehen läßt, nothwendig, weil die Klarheit erfordert, daß die Frage über das Gebiet der Bewegungen, der innern und äußern, nachher für sich behandelt werde. Die Gestalt kommt nun auch hier keineswegs als ein blos physisches Gebilde in Betracht, wie sie dieß denn überhaupt nicht kann; es geht jedes Gesetz ihrer künstlerischen Behandlung aus jener Grundbestimmung der gediegenen unmittelbaren Einheit von Geist und Sinnenleben hervor, deren Ausdruck in der allgemeinen Erörterung vom Wesen der Sculptur dem Bildner zur Aufgabe gestellt wurde, aber was in dieser Auffassung enthalten ist, muß sich eben ganz in der Form niederschlagen, ganz Gestalt werden und es handelt sich, da nun Alles sich technisch wendet, um Grundgesetze in der Behandlung derselben, welche durch alle besonderen Formen, Zustände, Bewegungen hindurch sich erhalten sollen. Das erste, allgemeine Stylgesetz fordert, wie wir gesehen, große, ganze, ebenso geschwungen fließende, als scharf bestimmte Umrisse. Was der Künstler nun immer leisten mag in Erhöhung des Wohlgebildeten, Ausscheidung des Mißgebildeten in den Formen, die ihm der naturschöne Stoff darbietet: der glückliche, der rechte Stoff ist vorausgesetzt. Dieß versteht sich bei aller Kunst von selbst; die besondere Strenge der Plastik aber erheischt, daß hier ausdrücklich von der Beschaffenheit des Stoffes die Rede sei; es führt dieß hier zu durchaus wichtigen Begriffen, wodurch sich eine Lücke ausfüllt, die wir bei Aufstellung des Prinzips der directen Idealisirung stehen gelassen. Unser Stylgesetz ist aus §. 603 abgeleitet, der das Prinzip der directen Idealisirung auf die große Beschränktheit der plastischen

Kunst in Auflösung des Häßlichen begründet. Als häßlich in der plastischen Auffassung haben wir Alles zu Unbestimmte und Zerflossene und ebenso Alles bis zur Zerrissenheit und Kleinlichkeit Getheilte in der Form erkannt. Es wird sich an anderer Stelle zeigen, welche Einschränkungen daraus entstehen für die Aufnahme des naturschönen Stoffs, der in §. 317 — 323 aufgeführt ist (namentlich „Zustände und Altersstufen"); das Nächste und Wichtigste ist, daß wir von diesem Gesichtspuncte zurückblicken auf das Gebiet, das in §. 324 — 330 unter der Bezeichnung: „besondere Formen" Racen und Völker, Culturformen und Staatsleben befaßt. Die Bildnerkunst bedarf durchaus zu ihrem Stoff eines Menschenschlags, dessen natürliche Formen dem reinen Menschentypus an sich und durch die Entwicklung, die sie durch Culturformen und Staatseinrichtung gefunden, so nahe, als möglich, stehen. Es muß jenem Stylgesetze der schwungvoll bestimmten Umrisse durch die Natur und die Volksbildung im größtmöglichen Umfang vorgearbeitet sein; die Malerei ist, wie wir sehen werden, weniger wählerisch, weniger abhängig von einer bestimmten Beschaffenheit des umgebenden Stoffs. Alle Bildnerkunst wird aus diesem Grunde den griechischen Typus als ein Muster des höchsten Vorbilds in der Natur für ihren Styl betrachten müssen, denn kein Volk war je im Bau der festen Form so schön und durch Sitte und Einrichtung in dieser Art der Schönheit so glücklich entwickelt. Schon bei den andern Völkern des kaukasischen Stamms beginnen und wachsen die Verlegenheiten des Bildners und die Völker der andern Racen können nur in untergeordneter Weise, etwa zum Zweck von Contrast-Wirkungen, als Stoff in einem plastischen Kunstwerk auftreten. Mit den Abweichungen beginnt und wächst auch die Ungunst der Culturformen: der Leib auf Kosten des Geistes angestrengt oder gemästet, oder der Geist auf Kosten des Leibes gebildet, oder endlich ein verdorbenes Ganzes von geistiger Ueberbildung und sinnlicher Feinschmeckerei ausgeheckt. Die Bildnerkunst kann sich nur an Zustände halten, worin der geistige und sinnliche, der individuelle und der dem Oeffentlichen angehörige Mensch in harmonischer Einheit sich entwickelt; alle andern Zustände verschwemmen oder verhärten die Formen oder erzeugen eine unselige Mischung dieser beiden Arten plastischer Häßlichkeit.

2. Die individuelle Abweichung vom reinen Menschentypus ist etwas Anderes und Weiteres, als die vorhin besprochenen Modificationen, die unter den Begriff des Besonderen im Unterschied vom Einzelnen fallen. Das schönste und in der edelsten Einfalt entwickelte Volk wird in keinem seiner Individuen vereinigt darstellen, was sich als Durchschnittsbildung aus der Vergleichung der Vielen ergibt; der Einzelne weicht von der Race seines Volkes selbst, während er sie darstellt, ebensosehr in unendlicher Eigenheit ab; auch im schönsten Volke sieht kein Individuum dem andern gleich

und bei den Griechen selbst finden wir einen Sokrates mit den Froschaugen und der deutschen oder böhmischen Kartoffelnase. Verschlossen kann durch diese Welt von härteren und eigensinnigeren Bildungen das Gebiet des Porträt der Sculptur nicht sein, etwas des Individuellen muß ja selbst der im engeren Sinn idealen Natur, dem Gotte zugewogen werden und auch eine vorzüglich Götterbildende Plastik kann sich der Aufgabe nicht entziehen wollen, zugleich den Zweig der Porträtstatue und Porträt-Büste anzubauen. Bei Völkern aber, die keine Mythologie mehr haben und daher vorzüglich auf das Bildniß gewiesen sind, könnte es, wenn das Porträt wegfiele, so gut als gar keine Bildnerkunst geben. Diese Völker sind eben die nichtgriechischen, weniger schönen; von solchen härteren Nationaltypen ist in Anm. 1. die Rede gewesen, allein das Nationale und der Grad der Eigenheit der Einzelbildung hängt zusammen, denn die allgemeine Abweichung übrigens gebildeter Völker in ihren Körperformen vom edelsten Menschentypus ist zugleich eine stärkere Ausbildung des Individuellen, wie namentlich bei den Deutschen. Die Bildnerkunst verlangt nun mindestens, daß solche Formen, wo sie in harten und schwunglosen Linien abspringen, doch noch Gediegenheit und Mächtigkeit haben; man sehe z. B. den herben Kopf Kants auf Rauchs Denkmal Friedrichs d. Gr.: er ist bei aller Härte doch in seiner strengen, gedanken- und charaktervollen, eckig zusammengefaßten Herbigkeit ganz plastisch. Es sind aber unter den „härteren" Abweichungen auch solche verstanden, wo der Ausdruck „hart" nur der Abweichung, nicht ihrer Art gilt, nämlich allzuzarte, weiche, wie so häufig bei der weiblichen Bildung nordischen Schlags. Eine Gediegenheit läßt sich jedoch auch bei solchen Formen finden, ein Ausdruck ruhiger Einheit mit sich, innerer Ganzheit und Harmonie kann der Erscheinung der schönen Seele eigen sein, die ihr trotz einiger Verschwommenheit und Kleinlichkeit der Formen wieder plastische Haltung, Guß und Fluß gibt. Immer aber hängt es vom Zufall ab, ob ein empirisches Individuum, auch ein bedeutendes, dem Bildner Formen entgegenbringt, wie gerade er sie braucht. Da nun das geschichtlich Schöne von dem allgemein menschlich Schönen sich dadurch unterscheidet, daß bestimmte Personen in ihrer ganzen realen Bedingtheit in Situation und Handlung vor uns auftreten, so erhellt, wie schmal der Spielraum der Sculptur, auch ganz abgesehen von den Schwierigkeiten, welche der Mangel eines Hintergrundes in der plastischen Darstellung mit sich bringt, auf diesem Gebiete sein und in welcher Bedrängniß sich daher eine Kunst befinden muß, welche die Geschichte nicht mehr in den Göttern als ihrem stellvertretenden Auszug anschaut.

§. 616.

1. Nach dem Grade, in welchem sich der Bildner auf die individuellen Formen einläßt, entsteht der Gegensatz eines mehr individualisirenden und eines mehr direct idealisirenden Styls. Dieser hält die zarte Linie der milderen Modification des schönen Normaltypus ein, jenem genügt es, das Gediegene und Mächtige der härteren Eigenform künstlerisch noch zu erhöhen; da jedoch durch diese Erhöhung auch die bedeutender abweichende Einzelbildung irgendwie dem reinen Ideale nahe gerückt werden muß, so kann der Gegensatz
2. beider Style kein stark eingreifender sein. Von der individuellen Eigenheit der Gestalt sind gewisse, über alle, auch die glücklichsten, Formen verbreitete Einzelheiten, Härten, Zufälligkeiten des Naturschönen zu unterscheiden, durch deren ungebundene Aufnahme der naturalistische Styl entsteht. Der besondere Nachdruck, mit welchem das Wesen der Bildnerkunst empirische Formen auf reine zurückzuführen gebietet, erlaubt jedoch auch dieser Richtung und ihrem Gegensatze gegen die streng stylisirende keinen bedeutenden Spielraum.

1. Den Unterschied zwischen der individualisirenden und der naturalistischen Richtung werden wir genauer bestimmen bei der Erörterung der letzteren. Der individualisirende Styl ist derjenige, welcher sich weit und tief einläßt in die Erscheinungsformen des Individuums, wie sie dessen nur sich selbst gleiche Eigenthümlichkeit ausdrücken. Wir stehen aber nicht mehr auf dem Boden des vorh. §.; in diesem war nur erst von dem Stoffe die Rede, wie ihn die Bildnerkunst voraussetzt, jeder Stoff aber muß ja in der künstlerischen Behandlung noch umgebildet, seine Formen müssen da gestreckt, dort zusammengezogen, durchaus zum idealen Schwung erhöht werden. Der individualisirende Künstler also ist nun zwar im Stoffe weniger wählerisch, er läßt sich auch die unschönere Bildung gefallen; aber er verlangt nicht nur im Naturvorbilde doch jene Gediegenheit und Mächtigkeit (§. 615), sondern, nachdem er diese Bedingung im Stoff erfüllt sieht, wird er (zwar nicht nothwendig, denn er kann auch zugleich Naturalist sein, wovon nachher) auch vollständig anerkennen, daß nun erst die Künstlerhand noch das Ihrige thun muß, dieß Ganze im Sinn des plastischen Stylgesetzes zu veredlen. Nur thut er dieß in anderer Weise, als derjenige, der sich eng und fest an das Prinzip der directen Idealisirung hält. Um diesen Unterschied in sein volles Licht zu setzen, müssen wir auf einen Unterschied in den Gegenständen hinweisen, der schon in §. 606, dann nach anderer Seite im vorh. §. kurz eingeführt ist und freilich seine ganze Bedeutung erst in der Lehre von den Zweigen, dann im Ueberblick über die Geschichte unserer Kunst erhalten wird: den Unterschied der ausdrücklich idealen und der realer bestimmten Naturen. Zu den letzteren gehört natürlich das Porträt und die geschichtliche Dar-

stellung, doch auch die Darstellung des Menschlichen in der genreartigen Allgemeinheit ohne ausdrückliche Beziehung weder auf das Göttliche, noch auf das Geschichtliche. Der Individualist wird sich nun natürlich auf diesen Kreis der realer bestimmten Naturen werfen, der Idealist auf den Götterkreis; der Gegensatz wird aber auch historisch auftreten, indem mit Wegfallen des Götterkreises die realer bestimmten Stoffe zur Hauptaufgabe werden. Dieß sei hier nur erst berührt zu Behuf der Deutlichkeit. Indem nun der Idealist jene Aufgabe ergreift, steht er vor dem plastischen Stylgesetze in seiner ganzen Feinheit und Schärfe. Er soll ausdrücklich ein Schönes von weiter Allgemeinheit der Idee darstellen und diese Idee doch als Individuum. Die Bildnerkunst muß diesen Widerspruch lösen, wie jede andere Kunst, denn in seiner Lösung beruht ja das Wesen des Schönen an sich (§. 30 ff.), aber sie muß es in ihrer Weise: sie darf, zunächst jedenfalls in dem Kreise von Aufgaben, welche der jetzt in Rede stehenden Richtung entsprechen, dem Ausdrucke der reinen Idee von den Zügen der Individualität ungleich weniger zuwägen, als andere Künste. Diese mögen eine sehr ausgeprägte Eigenthümlichkeit der einzelnen Erscheinung, die bis zu einem auffallenden Grade des Unregelmäßigen fortgeht, durch einen bewegten Ausdruck von Genialität dahin lösen, daß dieselbe nur als eine besonders scharfe, durch Einseitigkeit mächtige Zusammenfassung der Gattungskräfte in der Tiefe erscheint. Die Bildnerkunst hat dazu, wie überhaupt zur Auflösung des Häßlichen (vergl. §. 603), die Mittel nicht. Sie muß also hereintreten in dieses Gebiet der unendlichen Eigenheit, aber haarscharf an dem Puncte, wo diese in härterer Linie vom reinen Menschentypus abspringt, wieder umbiegen und in eine mildere Modification einlenken, welche zwischen schroffer Vereinzelung und bloßer Besonderung (Individuum und Art) sich in unendlich feiner Schwebe hält. Diese zarte Abwägung hat Niemand so verstanden wie die Griechen; sie mußte, da sie ihren tieferen Grund in der ganzen mythischen Anschauungsweise des classischen Ideals hatte, schon dort erwähnt werden s. §. 437 Anm. 2. Man verstärke um ein Haar den Hügel auf Jupiters Stirne, die großen, runden Augen der Here, die hohen Beine des Apollo und der Artemis, die weiche Fülle in der Bildung des Dionysos, den kleinen Kopf und den Stiernacken des Herkules: und sie werden zu herb eigenthümlichen Individuen, sind keine Götter und Halbgötter mehr. Der Individualist dagegen in dem Kreise seiner Aufgaben kann hier ungleich weiter gehen; er wägt denjenigen seiner Stoffe, die dem ausdrücklichen Ideale näher liegen, Heroen, menschlichen Bildungen von genreartiger Allgemeinheit mehr des Individuellen, wie er es aus der Beobachtung entnommen, dem geschmacklos reinen Wasser Winkelmanns (vergl. §. 39 Anm.) mehr vom Salze der Eigenheit des Einzelwesens

zu; er tilgt, wo er die empirisch gegebene Individualität nachzubilden oder an der Hand der Ueberlieferung eine Gestalt hinzustellen hat, die ganz den Eindruck eines geschichtlichen Menschen erregen soll, weniger von den im Stoffe gegebenen Einseitigkeiten, relativen Dissonanzen der Form. Allein er kann doch in Aufnahme dieser Züge nie so weit gehen wie der Maler; der von ihm selbst anerkannten Nothwendigkeit, daß auch jenes Gediegene und Mächtige, das wir bei unregelmäßigerer Bildung schon im Stoffe vorausgesetzt haben, noch einer wesentlichen Erhöhung bedürfe, muß er durch einen sehr energischen Act der freien Stylisirung Folge geben. Die Büsten des Sokrates zeigen, wie dieß gemeint ist. Dadurch rückt denn auch der Individualist seinen Gegenstand in eine dem Götter-Ideal noch verwandte Höhe; der erhabene Schwung und Zug der Umrisse, der Ausdruck des Substantiellen, monumental Gewichtigen vereinigt beiderlei Style und es fällt jener „Abglanz des idealen Lichts auch auf die Naturen, die ausdrücklich als endliche zur Darstellung kommen" (§. 606). Es heißt in der Schlußbemerkung zu §. 603: schlechtweg könne das dem Prinzip der directen Idealisirung entgegenstehende von der Plastik nicht ausgeschlossen sein, sonst u. s. w. Wir haben dieß entgegenstehende Prinzip nun in der Richtung auf das Individuelle gefunden; aber es ist zugleich gezeigt, daß der Gegensatz nur ein schwacher sein kann. Dieser wichtige Punct ist wieder aufzufassen in der Geschichte der Bildnerkunst.

ε. Naturalismus und Individualismus sind nicht zu verwechseln, sie sind nicht einerlei; sie werden gerne Hand in Hand gehen, aber nicht nothwendig. Im Naturalisten wiegt das Moment der Anschauung über die umbildende schöpferische Thätigkeit der Phantasie vor, daher ergreift er seinen Stoff so zu sagen mit Haut und Haaren: er nimmt die allerhand Einzelheiten, durch die das Leben seine physiologischen Bedingungen im Aeußern ankündigt (Adern, Sehnen u. dergl.), die Härten und Zufälligkeiten, welche Alter, Stand, Wind und Wetter, Gewohnheit, Situation des Moments dem Menschen aufdrücken und anwehen, Kleinliches, Runzliches, Flatterndes, Spielendes, Nachlässiges und allzu Straffes mit einer Unbefangenheit in die Kunstdarstellung auf, welche von einer entgegenstehenden Richtung als Ungebundenheit und Unmaaß verworfen wird. Wer nun so auffaßt und darstellt, dem fallen mit jenen Einzelheiten und Zufälligkeiten, die über alle Naturerscheinung hinspielen und sich ihr ansetzen, natürlich auch die individuellen Züge mit ihrer Einseitigkeit und Unregelmäßigkeit in die Hand; es scheint daher, der Naturalist sei nothwendig auch Individualist. Allein erstens kommt es ganz darauf an, ob er wirklich auch nach dieser Seite aufmerksam ist und wählend den ausdrucksvollen Eigenformen des Charakters nachgeht; die Richtung auf das allgemein Naturwahre ist doch eine ganz andere, als die auf das streng

individuell Eigenthümliche; er wird sich z. B. sehr bestreben, die bezeichnenden Züge der Lebensalter, Geschlechter, des Standes wiederzugeben, aber er kann damit seine Aufgabe für abgethan halten und vergessen, daß diese Besonderheiten der Art noch kein Individuum begründen. Eine naturalistisch behandelte Gestalt kann in ihren Grundformen von flacher Allgemeinheit des Typus sein. Die fetten Niederländerinnen des Rubens sind naturalistisch, aber nicht scharf individuell, indem sie einander sehr gleich sehen. Schillers Räuber sind kühn naturalistisch, aber ohne Schärfe der Individualisirung. Die äginetischen Figuren sind, was den Leib betrifft, in gewissem relativem Sinne naturalistisch, aber die Köpfe ohne alle Individualität. Zweitens: wenn auch der Naturalist auf das scharf Individuelle zugleich geht, so stylisirt er es nicht streng, wie dieß der Individualist seiner Richtung gemäß immer noch sehr wohl kann. Rauch hat Friedrich den Gr. und seine Helden, Staatsmänner, Gelehrten, namentlich jenen Kant, scharf individualisirt und doch energisch stylisirt, F. G. Schadow dagegen alle seine Gestalten, auch die scharf individuellen, naturalisirt. Der Individualist kann Naturalist sein, der Naturalist kann Individualist sein, aber jener kann ebenso gut auch Stylist sein, dieser ist nicht Stylist, sondern das Stylisiren ist die der seinigen entgegenstehende Richtung. Allein in der Bildnerkunst kann auch der Gegensatz des Naturalismus und des strengen Styls nur ein schwacher sein, wie der des Individualismus und Idealismus. Soweit wie der Maler, kann der Bildner nie in der Aufnahme der Härten und Zufälligkeiten gehen; wie dieser muß er, je kühner er in seiner Ungebundenheit sich ergeht, desto mehr den fehlenden Adel der strengen Linie durch Gewaltheit der Bewegtheit, Hauch der Lebendigkeit ersetzen, aber er kann auch dieß nie in dem Grade wie jener, weil ihm die Farbe und die mitdargestellte Umgebung fehlt. Wir werden in der weiteren Verfolgung der einzelnen Momente die Strenge des plastischen Styls und ebendamit die Enge des hier dem Naturalismus gegönnten Spielraums genauer kennen lernen. Auch diesen Gegensatz werden wir als thätigen Hebel in der Geschichte der Plastik wiederfinden, aber die Kraft, die er auf die geschichtliche Entwicklung äußern kann, wird aus diesen Gründen eine stark beschränkte sein. Wir führen hier nur vorläufig die Einzelheit an, daß es freilich noch in der guten Zeit der griechischen Kunst einen Demetrius gab, der u. A. einen kahlköpfigen, dickbauchigen Alten mit angelaufenen Adern bildete; das galt aber auch für eine Curiosität; Lucian sagt von dieser Figur, sie gleiche einem eigentlichen Menschen: sehr treffend, denn die wahre Bildnerkunst erhebt auch den empirischen Menschen, wenn sie ihn nachbildet, durch ihre Stylisirung in das Göttliche; Quintilian hat für den Naturalisten das Wort: nimius in veritate. — In ähnlicher Enge des Spielraums bewegt sich der Gegensatz

des Naturalismus und der strengen Stylisirung in der Darstellung von Thieren. In Bewegungen, Formen, Behandlung des Fells, der Mähnen u. s. w. kann der eine Künstler dem Wurfe des unmittelbaren Naturlebens so nahe, als möglich, treten, der andere in gemessenerer Ausscheidung des Einzelnen und Zufälligen bis zu einer architektonischen Bindung der Formen fortgehen, die sich der ornamentartig geometrisirten Behandlung der Thiere im Wappen nähert, aber auch der erste kann und darf nie in die Einzelheiten der Naturzüge sich so weit einlassen, als Maler oder Dichter.

§. 617.

In der Behandlung der Grundverhältnisse der Gestalt, wie sie im Knochengerüste gegeben sind, muß die Bildnerkunst gemäß ihrem Stylgesetze ein strengeres Durchschnittsmaaß einhalten, als die Natur; darin macht sich deutlich die Verwandtschaft des tastenden Sehens mit dem messenden (§. 599), ein Anklang der Proportions- und Symmetrie-Gesetze der Baukunst geltend.

Hier ist es, wo der in §. 599 aufgestellte Satz von einer Grundlage eigentlichen Messens im tastenden Sehen an die Reihe der näheren Beleuchtung kommt: dieselbe macht sich geltend in der Behandlung der Proportionen, zu der wir nun übergehen, nachdem die Auffassung der Gestalt im Ganzen und Allgemeinen besprochen ist. Die menschliche Gestalt ist an sich ein organischer Bau, das feste, harte Knochengerüste seine Kernform. Diese Kernform steigt in den zwei symmetrischen Säulen der Beine auf, die sich dann zum Becken ausbreiten, von hier schießt die Rückenwirbelsäule empor, wölbt den Korb der Brustrippen an ihren Seiten heraus, treibt ebenso symmetrisch das zweite große Paar von Bewegungs-Organen, die Arme, mit den Schulterblättern seitlich hervor und schließt sich, in den Halswirbeln fortgesetzt, im Kopfe, zur Kugel ausgerundet, ab, oder umgekehrt (vergl. zu §. 564, 1. S. 220): das Haupt läßt diesen ganzen Bau als Realisirung der in ihm vereinigten organischen Zwecke ausstrahlen. Es ist dieß im Großen und Ganzen, noch mehr, wenn man die Theile in ihre weitere Gliederung verfolgt, ein völlig rhythmisches Gebilde, das in zählbaren Takten sich ansammelt, ausbreitet und wieder sammelt (vergl. zu §. 500, 2., auch Winkelmann über die Dreizahl a. a. O. Bd. 2, S. 165. 166). Durch dieß rhythmische Leben, das, im Knochengerüste begründet, am Ganzen des Körperbaus mit seinen Absätzen und Einschnitten zu Tage tritt, sind nun die Proportionen wirklich die erste, noch abstracte Grundlage der Schönheit der Composition in Darstellung der einzelnen Gestalt; diese Seite fassen wir aber hier noch nicht weiter auf, sondern die Nothwendigkeit des wirklichen Messens, noch nicht die Poesie daran, welche die Griechen durch ῥυθμός ausdrückten, son-

dern das abstract Formale, was die Römer durch die Ausdrücke symmetria, numerus, die Neueren durch Proportion bezeichnen. Die Erstreckungen der Theile in dem Grundgebilde des Körpers müssen ein bestimmtes Verhältniß von Maaßen darstellen, das sich in Zahlen ausdrücken läßt. Die Natur wird diese Maaßbestimmung in unendlichen Abweichungen der Völker, Stämme, namentlich aber der Individuen nur als ein Allgemeines aufweisen, das in keinem Einzelnen streng verwirklicht ist, die Kunst muß dieß Allgemeine, das Durchschnittsmaaß finden und festsetzen. Man hat dieß auf die verschiedenste Weise versucht, die Aesthetik kann auf die verschiedenen Arten und Resultate der Messung, nach Ellen überhaupt, nach Gesichtslängen und weiteren Bruchtheilen des Gesichts, nach Fußlängen, nach den Achsen der Hauptgelenke (so zuletzt C. Schmidt: Proportionsschlüssel u. s. w.) nicht eingehen; sie überläßt daher die reiche Literatur der speziellen Kunsttheorie zur näheren Prüfung. Das Wesentliche ist, daß, nachdem freilich zuerst das natürliche Augenmaaß ausgeholfen, mit ausdrücklichem Messen und Zählen ein System festgesetzt werden muß. Es kann dieß praktisch geschehen durch Aufstellung eines mustergültigen Werks, von dem die nachfolgende Kunst ihre Maaße entnimmt, eines sogenannten Kanon; aber der berühmte Kanon des Polyklet, der Doryphoros, war bereits ein Werk nicht blos des glücklichen Instincts, sondern des eigentlichen Studiums, das Messen ist also bei der praktischen Norm schon vorausgesetzt. So wenig nun aber das Durchschnittsmaaß empirisch in einem Individuum vollkommen erscheint, ebensowenig kann es, nachdem es durch eine Abstraction gefunden ist, in der Kunst als absoluter Maaßstab gelten; von der einen Seite wechselt subjectiv die Auffassung: so ging der griechische Kanon von den stämmigeren Verhältnissen des Polykletischen zu den schlankeren des Lysippischen Styls über; nach der andern Seite darf ja dem plastischen Werke die Besonderung des Alters, der Unterschiede, die durch verschiedene Arten der Thätigkeit u. s. w. entstehen, und die Einzelheit der individuellen Formen nicht fehlen, wodurch nothwendig Abweichungen vom schulgerechten Maaßstabe begründet werden. Der Held, Athlet, heroische Halbgott hat breitere Brust, Apollo und Artemis ovaleren Kopf, höhere Beine u. s. w. Nie aber können diese Abweichungen so weit gehen, wie in der Natur, selbst in der Porträtbildung nicht: wodurch denn bereits die Schranken des Individualismus und Naturalismus ihre erste nähere Beleuchtung finden.

§. 618.

In der Umkleidung der weichen Theile, deren Umriß ein schwungvoll flüssiges Ineinander unendlicher Kreis-Ausschnitte darstellt, soll das Grundgerüste ohne

Härte als fester Träger sichtbar sein. Bestimmte Angabe der Hauptabsätze des Organismus, der bedeutendsten Muskel soll sich mit Rundung und Zartheit der Uebergänge so verbinden, daß die Andeutung oder schärfere Ausbildung der den Schwung der Hauptlinien zertheilenden, an die Bedingungen des unmittelbaren Lebens erinnernden untergeordneten Einzeltheile besonderem Stoff, Moment, Material aufbehalten, immer aber in verhältnißmäßig enge Grenzen gewiesen bleibt.

Wir schreiten fort in immer concreterer Fassung der menschlichen Gestalt unter dem Gesichtspuncte des plastischen Styls. Man blicke nun zurück auf unsere Schilderung derselben §. 317 und stelle sich dann die Frage, was der Bildner in Anwendung des in §. 614, 2. näher bestimmten Grundgesetzes umbildend damit vorzunehmen habe. Das Knochengerüste soll weniger angegeben, als durchgefühlt werden. Es tritt an mehreren Stellen, Ellbogen, Schulter, Knie, Schienbein, Knöcheln u. s. w. ohne Muskel-Umkleidung mit bestimmten Marken zu Tage: diese Formen sollen nicht platt, spitz, knorplig erscheinen, sondern sanft abgerundet werden; Dürres, Beinernes ist mit der Kunst der Schönheit der breitgeschwungenen Umrisse rein unverträglich; aber diese festen Marken sollen auch nicht zu sehr abgerundet, in süßliche Weichheit verschwemmt werden, wie dieß in der indischen Sculptur der Fall ist. Brustbeine und Rippen sind leicht anzudeuten, starke Anstrengung, Anziehung des Unterleibs in Angst preßt sie natürlich sichtbarer hervor, wie am Laokoon und borghesischen Fechter; der erstere grenzt scharf an das allzugelehrt Anatomische. Der Zauber der vollen Schönheit liegt nun aber erst in dem lebensvollen Strome der unendlich ineinander übergehenden Wellen, welche die das Knochengerüste überkleidenden Weichtheile auf der Oberfläche bilden. In dieses rinnende Wechselspiel der Linien muß der Bildner mit kräftiger Faust theilend eingreifen, indem er die Hauptsysteme schärfer, als die Natur, voneinander absetzt. Wir lassen das Haupt noch bei Seite, das schon die schlanke Einziehung des Halses vom Rumpfe trennt. Das Gefäß des Athmungssystems, die Brust, ist es hauptsächlich, welche sich als die am meisten der Fläche genäherte Partie an der Vorderseite des Körpers darstellt. Der Bildner wird diesen energischen Gegensatz gegen das Runde, hügelig Getheilte durch mächtige Hervorhebung des kraftvoll flach gewölbten Doppelblattes verstärken und durch schärferen Umriß den weich gerundeten Unterleib von ihm sondern. Dieser ist durch scharfe Angabe der Leisten-Linie von den Bewegungs-Organen bestimmt abzuheben und damit er nicht in das ungetheilt Formlose zerfließe, werden die drei Felder, in die er vom Ende des Brustbeins abwärts zerfällt, von den Weichen-Feldern seitlich eingegrenzt, in deutlichen Einschnitten sich

abheben. Der Kugelform, dem volleren Kreisausschnitt nähern sich die Schulter, die den Arm von der Brust absetzt, Hüften und Sitzmuskeln, welche die Beine vorbereiten und umgekehrt zugleich ihren schlanken Zug kräftig ansammeln. Es gilt nun, diese Haupttheile weiter zu theilen, in die Hügelzüge der Muskel zu verfolgen, aber nicht zu weit. Der Bildner muß auch hier das Wesentliche stark hervorheben, das minder Wesentliche ausscheiden oder leicht andeuten. Die Hauptmuskeln müssen machtvoll hervortreten; wie wohlthätig im Großen theilend erscheinen dem Auge namentlich die gewaltigen Schenkelmuskel am Herkules-Torso, am sog. Ilissus im westlichen, dem ruhenden Jüngling im östlichen Giebelfelde des Parthenon! Je bestimmter und markiger der Hauptkörper dieser großen Bewegungshebel angegeben wird, desto nöthiger ist nun auch, daß das Vermittelnde, Sanfte, Runde den Härten entgegenwirke, die sonst entstünden. Im Körper ist dieses Vermittelnde namentlich das Fett; es spielt eine stärkere Rolle in den weiblichen Formen; ein strenges Maaß ist in dieser ausfüllenden Weichbildung dem Bildner vorgeschrieben, sonst hebt er die markige Bestimmtheit wieder auf und wird schwammig, eine Rubens'sche Figur wäre in der Plastik höchst eckelhaft; wie wesentlich aber diese überleitende Form ist, wird z. B. an der Wade klar, welche, zu einem Muskelballen ohne Uebergangslinie zusammengezogen, unter die größten Häßlichkeiten gehört. Vermittelnd und überleitend sind, wenn sie sanft angedeutet werden, auch die einzelnen untergeordneten Muskelbildungen; werden sie stärker ausgesprochen, also auch mehr in ihre Einzelheit verfolgt, so wirken sie dagegen als scharf theilendes Moment. Wie sich nun der Bildner hierin verhalten wird, darüber kann im Allgemeinen nur so viel ausgesagt werden: in der Ruhe ist nur durch besondere athletische Entwicklung eines Körpers das stärkere Markiren des Details begründet; die derberen Forderungen des Erzgusses (vergl. §. 607) treffen mit dieser Bedingung zusammen (Herkules-Ideal des Lysippus); in der angestrengten Bewegung aber, also freilich der Situation, in welcher eben athletische Figuren meist zur Darstellung kommen, ist solche Detaillirung durch den Moment an sich gefordert; zu starkes Ueberwiegen des Theilenden über das fließend Vermittelnde wird dann durch die gleichzeitig steigende Kraft der Hauptmuskel, welche das Einzelne beherrschen und zusammenhalten, verhindert. Eigenthümlich schön belebt sich in be[illegible] Fällen die ausgedehnteste Fläche des Körpers, der Rücken (Torso des Herkules, Oeleinreibender Athlet in Dresden u. And.), aber auch der zärtere jugendliche und weibliche Rücken ist ein reizvolles Feld sanfter Hügel und Senkungen. Noch ferner, als vieles Muskel-Detail, liegt dem Künstler das Hervorheben der Sehnen und Adern; sie erinnern zu unmittelbar an den ganzen Apparat, der zum Leben gehört, namentlich weist die Ader zu hart auf die dunkeln Werkstätten seiner

Bildung, Erhaltung und Auflösung; die Homerischen Götter sind „blutlos". Nur in Momenten der stärksten Anstrengung ist das Hervortreten dieses Apparats gerechtfertigt: so hat der farnesische Herkules, der eben vom Kampfe kommt, aufgequollene Adern, am Torso, der den verklärt ruhenden Halbgott darstellt, sind keine sichtbar. Außerdem mag die Darstellung sehr reifer, von Erfahrung gehärteter, durchgearbeiteter, männlicher Persönlichkeit die bestimmtere Andeutung dieser ausprägenden, markirenden Lebensäfte mit sich bringen. Im Materiale des Erzes und bei Thierbildung verändert sich die Sache; jenes fordert an sich stärkere Ausladung auch dieser Einzelform, das gröbere Thierleben aber ist vorherrschend eine Erscheinung der Kraft und die Röhren seines Lebensstroms wie die Hebel seiner massigen Glieder müssen daher ausdrücklicher hervorgehoben werden. — Etwas Sprechendes, Charakterbezeichnendes haben die Sehnen, Adern, Gelenke, Lineamente der Hand, so wie die Unterschiede ihrer Form überhaupt und namentlich der Fingerbildung (vergl. zu §. 338). Der Bildner kann sich aber auf die Charakterformen dieses Gebildes schon darum nicht mit dem Nachdrucke legen, womit der Physiognomiker sie beobachtet, weil in seiner Kunst die sämmtlichen Glieder zum Ausdruck des Charakters mit einem Gewichte mitsprechen, der den vorzugsweise sprechenden Theilen ihre Bedeutung zwar natürlich nicht entzieht, aber doch das Auge nicht so vorherrschend auf sie hinlenkt, wie dieß in einem ganz andern System der Sitte, Bildungsform, Auffassung und Kunstform der Fall ist. Es wird nicht an Modificationen der Hand fehlen, auch ihre Adern werden angedeutet werden bei den härteren Charakteren, im Ganzen aber wird schöne, rundliche Bildung über Angabe der Einzelformen entschieden vorherrschen. — Was Individualismus und Naturalismus heißt, ist nun schon um einen Schritt deutlicher: beide Richtungen gehen in allen hier erwähnten Formen weiter, als die strenge Richtung auf idealen Styl. — Wir schließen diese Bestimmungen über die Behandlung des Körpers mit den Worten Winkelmanns über den vatican. Apollo (a. a. O. Bd. 4, S. 260): „Ueber die Menschheit erhaben ist sein Gewächs und sein Stand zeugt von der ihn erfüllenden Größe. Ein ewiger Frühling wie in dem glücklichen Elysium bekleidet die reizende Männlichkeit vollkommener Jahre mit gefälliger Jugend und spielt mit sanften Zärtlichkeiten auf dem stolzen Gebäude seiner Glieder. Gehe mit deinem Geiste in das Reich unkörperlicher Schönheiten und versuche, ein Schöpfer himmlischer Natur zu werden, um den Geist mit Schönheiten, die sich über die Natur erheben, zu erfüllen: denn hier ist nichts Sterbliches, noch was die menschliche Dürftigkeit erfordert. Keine Adern, noch Sehnen erhitzen und regen diesen Körper, sondern ein himmlischer Geist, der sich wie ein sanfter Strom ergossen, hat gleichsam die ganze Umschreibung dieser Figur erfüllet."

§. 619.

Der plastische Ausdruck des Gleichgewichts der Kräfte fordert verhältnißmäßig kleines Haupt; die griechische Gesichtsbildung (vergl. §. 348, 2.), welche als die ihm besonders entsprechende bei idealen Gestalten jederzeit mustergültig bleibt, noch mehr die individuelleren Formen bei realer bestimmten Gestalten sind nach denselben Grundsätzen, wie der übrige Leib, zu stylistren; ebenso hat die Behandlung des Haares weiche Fülle und scharfe Sonderung zu vereinigen.

Bei großem Kopf ist entweder das Hinterhaupt und hiemit der Ausdruck des Begehrens, oder das Vorderhaupt und die Stirne, also der Ausdruck des Denkens, oder die untere Parthie des Gesichts, also der des Grobsinnlichen überwiegend; die Griechen haben daher im Sinne der plastischen Kunst maaßgebend gehandelt, indem sie den Kopf verhältnißmäßig klein bildeten; er spricht mehr, als der ganze übrige Körper, aber er soll hier nicht für sich, nicht auf Kosten desselben sprechen. Warum das griechische Profil mustergültig bleibt für Idealbildungen, ist durch die Charakteristik desselben Th. II, S. 235 dargethan; im plastischen Style muß sich, wie wir gesehen, das schöne Gleichgewicht des Lebens durch volle Linien äußern, und so fällt die Auffassung des griechischen Profils bei O. Müller (a. a. O. §. 329): „der Grundsatz, die Umriß-Linien in einem möglichst einfachen Schwunge fortzuführen“ u. s. w., ganz mit jener psychischen zusammen. Hier ist daher nur noch von dem zu sprechen, was die Kunst auch an diesem glücklichsten Stoffe umbildend vorzunehmen hat, und auch hierin bleibt die classische Sculptur Muster, denn sie hat das Stylgesetz der Vereinigung des Völligen und Runden mit dem scharf Getheilten in größter Reinheit durchgeführt. Jenes ist gegeben in dem schönen Oval des Ganzen, der rundbogigen, keine nackte Winkel an den Schläfen zulassenden Umkränzung der niedrigen, sanftgewölbten Stirn durch die Haare, der fein schwellenden Form der Lippen, der markigen Rundung des Kinns, dem kräftigen Kreisausschnitt des Unterkiefers, der sanften, weichen Flucht der Wangen, dem großen, runden Auge; das Scharfe dagegen, das Bestimmte, an architektonische Gemessenheit Erinnernde liegt namentlich in der Schärfung des fein geschwungenen Superciliarbogens, der energischen Ausladung der Augenlider, der Kantenbildenden Abflachung des Nasenrückens. Von der Behandlung des Auges ist schon zu §. 608 die Rede gewesen. Nichts würde die Plastik weniger ertragen, als dünne, gekniffene Lippen: diese bezeichnen den in sich verschlossenen, bis an das Kinn zugeknüpften Menschen; die sanfte Oeffnung derselben charakterisirt den in Offenheit, Freudigkeit des Daseins und Fülle reiner Sinnlichkeit frei athmenden Menschen;

sie sind von kräftiger und doch zarter Fülle, und um auch den entfernten Schein des Ansatzes zur Thierschnauze, der in überhängender Oberlippe liegt, zu vermeiden, wird die Unterlippe etwas voller gebildet. Das nordisch moderne Auge ist durch die Gewohnheit, vielgetheilte Formen in der Gesichtsbildung zu sehen, übersättigt wie der Gaumen, der, an stärkere Reize gewöhnt, das Wasser, selbst den reinen Wein verschmäht; daher übersieht es leicht das unendliche Feld der Mannigfaltigkeit in Charakter und Ausdruck, das durch die zartesten Modificationen in diesem rein abgezirkten Lande einfacher Hebungen und Senkungen hervorgebracht wird. Es ist übrigens durch die Enge des Spielraums der Individualisirung doch auch härtere, hügelichere, durchgearbeitetere Form nicht völlig abgewiesen; selbst Jupiter hat jene Wolke über der Nasenwurzel; im idealen Gebiete selbst gibt es realer gefärbte Naturen und die Griechen geben dem komischen Kreise des *σιμόν*. Der Unterschied der besonderen Formen im Menschenleben (Genre-Gebiet), noch mehr die Darstellung der empirischen Individualität, bedingt nun aber bedeutendere Abweichungen von der reinen Linie. Hier ist denn die Hauptstelle, wo die Gegensätze des §. 616 in Kraft treten; die Behandlung des Angesichts ist die eigentliche Wahlstätte des Kampfes zwischen Individualismus, Naturalismus auf der einen, idealem und strengem Styl auf der andern Seite. Wo glückliche und edle Bildung in einem gegebenen Stoffe es zuließ, lösten die Alten die schwierige Aufgabe gerne durch Annäherung an das Ideal einer bestimmten Gottheit; so wird der Kopf Alexanders des Gr. dem des Jupiter ähnlich gebildet, namentlich auch in der Löwen-Mähneartigen Behandlung des Haares. Von diesem ist noch zu sagen, daß hier, wo eine unbestimmte Vielheit der dünnsten Einzelbildungen vorliegt, die Nothwendigkeit des Stylisirens im Gegensatz gegen eine mit ganz andern Mitteln nachbildende Kunst besonders deutlich einleuchtet. Schon im Naturvorbilde muß daher der Bildner Haare vorziehen, die sich in Gruppen von einiger Völligkeit sammeln; dieß ist bei gelockten Haaren der Fall, deren Wellen überdieß ein viel freieres, naturfrischeres, lebendiger bewegtes Bild geben, als die straffen, die bei nordischen Völkern so häufig sind und bald zu dünn und fein, bald strohartig hart und struppig erscheinen. Der Bildner muß aber das Haar noch bestimmter in Massen sammeln, als die Natur es thut, und durch scharfe Ränder, tiefe Kehlen Einschattungen hervorbringen, welche diesen pflanzenartigen Wald theilend beleben und malerische Mittel ersetzen (vergl. §. 608 Anm.). Dasselbe gilt vom Barte; der des Jupiter von Otricoli ist von besonders herrlicher Modellirung. Das Haar des Weibes mag in weniger volle Massen gesammelt und welliger bewegt schlangenartig dahinwallen. Straffe, struppige, dünne, mangelhafte Haare bis zur Kahlheit läßt sich der individualisirende und naturalistische

Styl frischweg auch gefallen, doch muß auch er sie strenger ordnen und sammeln, als der Maler. — Mit dem Felle des Thiers ist dieselbe Behandlung vorzunehmen; besonders schön sind die Borsten am florentinischen Eber gruppirt.

§. 620.

Die bildnerische Darstellung der Schönheit der menschlichen Gestalt ist 1. nicht an die Nacktheit gebunden, wohl aber fordert sie ein Gewand, das in Ruhe und Bewegung die Form der Glieder aufzeigt, indem es in seinem Wurfe durchgängig von ihr bestimmt erscheint. Für die Behandlung desselben gilt dasselbe Stylgesetz gleichzeitig völliger Massenbildung und kräftiger Sonderung, wie für den Körper selbst. Bei individuell bestimmten Aufgaben sind 2. auch weniger günstige Trachten, sofern sie nur Charakter haben und kein falsches Bild von den Körperformen geben, plastisch berechtigt.

1. Nacktheit oder Bekleidung ist ebensosehr eine ethische Stoff-Frage, als eine reine Kunstfrage. Die Griechen haben bekanntlich nicht frühe und nicht ohne Motiv völlige Entkleidung bei ihren Bildwerken gewagt. Namentlich bei weiblichen; denn der Mann ist wesentlich handelnd und Handeln war dem Griechen nie ein abstract geistiges, sondern ebensosehr ein sinnliches, von der Gymnastik ausgehendes, bei welcher das Gewand belästigt, und so führte die nackte Darstellung athletischer Figuren nach und nach zur völligen Entblößung der männlichen Göttergestalten und Heroen. Bei der Liebesgöttinn war die Nacktheit ursprünglich durch das Bad motivirt, das selbst wieder kosmogonische Bedeutung zur Grundlage hatte; Kindesnaivetät und weibliche Anmuth ohne höhere ethische Beziehung erscheint mit Recht in reiner Naturform; aber Aphrodite selbst, wo sie hohe, bindende Lebensmacht ist, bleibt nicht ganz unbekleidet, wie die Statue von Melos zeigt. Das Gewand könnte zunächst als eines der zufälligen Anhängsel erscheinen, die der Bildner vom Wesentlichen, Ewigen, Naturbleibenden wegzunehmen hat; allein Bildung ist auch Natur, eine zweite Natur, und ihre Formen sind auch wesentlich. Kleidung ist Scham des Geistes an den Theilen seines Leibs, in denen sich sein Ausdruck nicht concentrirt, Kleidung charakterisirt, spricht Inneres, Weise des Thuns, Inhalt, Würde aus. Aber nicht nur dieß; auch abgesehen vom Ethischen ist Kleidung, freilich nicht jede, nicht Hinderniß, daß der Körper erscheine, sondern fortgesetzte, wie in einem Nachhall erweiterte Körperform. Sie zeigt als „Echo der Gestalt" deren Bildung und Bewegung auf. Diese Bedeutung kommt nun freilich keiner andern Tracht so zu, wie der griechischen (und römischen); warum sie die absolut

plastische ist, geht aus ihrer kurzen Charakteristik zu §. 348, 2. hervor, wozu vergl. die erschöpfende Erörterung in Hegel's Aesth. Th. II, S. 405 — 416. Wo dieses Gewand, der wenig genähte Chiton und das ungenäht frei übergeworfene Himation und Chlamys, auf den Gliedern aufliegt, zeigt es deren Schwellung einfach auf, wo es in Falten sich aufwirft, abfällt, sind diese eben durch die Art, wie der andere Theil am Körper aufliegt, durchgängig bestimmt und setzen also diese Ausprägung in bewegter, vervielfältigter, so zu sagen colorirter Weise fort. Bei wirklicher Bewegung verstärkt sich dieß Verhältniß, der Affect fährt gleichsam auch in das Gewand wie eine Art selbständiger Geist, indem die Bewegung in diesem noch nachdauert, auch wenn der Handelnde augenblicklich mit der Bewegung inne hält: das Kleid des Tanzenden setzt, wenn dieser sich augenblicklich ruhiger auf den Zehen wiegt, das Sausen der vorhergehenden stärkeren Drehungen und Sprünge, das des Kämpfenden die gewaltsamen Bewegungen fort; man sehe z. B. jenen Satyr auf dem choragischen Denkmal des Lysikrates, der eben einen Baumast abreißt: seine Nebris saust noch im Winde von der Wuth, mit welcher er herangestürzt ist. Es ist die Lust, mit welcher hier das Gewand in Spiel tretend gewissermaßen selbständig wird, doch nur um das ursprünglich organische Motiv zu erweitern, zu verdoppeln. Das Gewand bleibt jedoch an sich todter Stoff und dadurch ergibt sich das weitere Motiv einer schönen Contrastwirkung, indem das an sich todte und nur mittelbar beseelte Anhängsel mit dem es belebenden Leibe in ästhetischem Gegensatze zusammenwirkt, und die mancherlei Abbreviaturen (vergl. §. 612), wo eine Chlamys, Nebris, herabgefallenes Himation die Gewandung nur andeutet, wollen zugleich künstlerisch das Nackte durch diese Contrastwirkung heben; man betrachte z. B. den herrlichen Lapithen auf einer der Parthenon-Metopen, der den Centauren am Haare gepackt hat und weit gespreizt, auf die linke Ferse gestemmt ihn rückwärts reißt, um ihm den Kopf zu spalten: das Himation liegt noch leicht auf der rechten Schulter und dem linken Arm und bildet übrigens, hinten herabgesunken, weit ausgebreitet eine große Draperie, auf der sich wie auf malerischem Hintergrunde die gewaltige Kämpfergestalt prachtvoll abhebt. Ein volles, umgenommenes Gewand setzt dagegen reich, stattlich, ehrwürdig den ganzen herrlichen Gliederbau wie durch unzählige Geister, die sein Geheimniß aus allen Falten und Furchen verkündigen, in Musik. In zarterer, fast überverfeinerter Weise geschieht dieß bei den sog. nassen Gewändern, wo nur ganz feine florartige Falten zeigen, daß der Körper mit einem höchst dünnen, durchsichtigen, wie durch Nässe anklebenden Stoffe bekleidet ist; hier steht man so scharf an der Grenze, wo das farbige Durchscheinen einzutreten hätte, daß das Auge unwillkührlich die Farbe ergänzt und das Hinübergreifen

in die Malerei (vergl. §. 612 u. Feuerbach a. a. O. S. 198) stärker, als irgendwo sich hervordrängt. — Diese ästhetische Wirkung des Gewands liegt nun natürlich nicht im Stoffe allein; die günstigste Tracht verfällt hundert störenden Zufällen, ist in ihren Formen und Falten nie so flüssig und bestimmt, wie es der Künstler bedarf, und es handelt sich also auch hier wesentlich vom stylistischen Verfahren. Dasselbe hat dem bisher durchgängig angewandten Gesetze der Vereinigung des flüssig Freien mit dem streng Getheilten und Gesammelten zu folgen und besonders wird die Behandlung der des Haares verwandt sein; charakterlos geknittertes Gefälte ist auszuscheiden, volle Faltenzüge sind in Gruppen zu ordnen, höher zu wölben, tiefer zu unterhöhlen, glattes Aufliegen ist in reinerer Füllung, abfliegender Schwung belebter, bewegter, fortgesetzter darzustellen. An den schönsten Gewandfiguren der Alten bildet die Draperie ein wohl componirtes Ganzes wie ein Gedicht: Hauptmassen, untergeordnete Falten von schwereren Faltenzügen beherrscht, Gruppen in Gruppen, dazwischen freies Aushauchen im Faltenlosen.

2. Für rein ideale Gestalten ist die absulute Gewandung, wie sie das classische Alterthum geschaffen, jederzeit ebenso unentbehrlich wie das griechische Profil; wäre sie aber die einzige, so wäre dadurch den neueren Völkern, die vorzüglich auf das, obwohl beschränkte, Gebiet individuell historischer Darstellungen gewiesen sind, fast aller Boden weggezogen. Es mögen auch individuelle Gestalten, so wie genreartige, unter Umständen im Widerspruche mit der Tracht, die sie wirklich getragen, im classischen Gewand erscheinen, wofern sie aus den realen Bedingungen ihrer Zeit heraus in den Aether des Reinen und Allgemeinen sich erhoben, darin gelebt und gewebt und sich verewigt haben, wie z. B. große Dichter; denn dieses Gewand hat beinahe aufgehört, das einer bestimmten Zeit zu sein, es ist ebensosehr ein reiner Typus, allgemein menschlich, ideal geworden, als es historisch ist, und wen wir „classisch" nennen, der mag es im Monumente tragen. Dagegen alle realeren Naturen, Staatsmänner, Feldherren, auch geistige, aber dem strengeren Denken zugewandte, wie Philosophen, Kritiker, Erfinder, oder solche, die für ihre Gedankenwelt kühn gehandelt, wie Reformatoren, unverdrossen gewirkt, wie berühmte Lehrer, selbst Dichter, Künstler, wenn sie lebenswärmer, vertrauter aufgefaßt werden sollen, müssen das Kleid tragen, in welchem sie sich wahrheitsgemäß bewegt haben. In der That ist die Bildnerkunst ein lebenswärmeres Wesen, als die Schullehre des Idealismus zugeben will, und der Künstler mag auch hier frisch zugreifen, wenn er nur seine Grenzen kennt. Es verhält sich mit den barbarischen Trachten wie mit dem barbarischen Profil: was dem Stylgesetz in seiner höchsten Strenge nicht entspricht, fällt darum noch nicht weg, sondern fordert den Bildner

zum Ringen auf. Eine ungefähre Grenze wird aber zu ziehen, innerhalb derselben ein Ungünstigeres und weniger Ungünstiges zu unterscheiden sein. Die Grenze ist die moderne Tracht, weil sie ein falsches Bild des menschlichen Körpers gibt, vergl. §. 376, 2.; sie ist mindestens ein Aeußerstes, Ungünstigstes. Jedermann kennt die Noth des Bildhauers, die langen Hosen, welche der Form des Beins folgen, aber an Knie und Knöchel die wahre Linie durch Falten verwirren, die nur vom Schneider herrühren, den Rock oder Frack, der bis an die Hüften dem Körper anliegt, aber schon am Aermel falsche Falten wirft, wie die Hosen, von der Hüfte an aber in reinen Schneiderfalten oder gar abstracten Schwänzen niederhängt, durch Mantel, Talar und dergl. zu verdecken. Man denke sich z. B. jenen sausenden Flug des Gewandes, wo er eine vorangegangene Bewegung anzeigt, auf den Frack angewandt! Dagegen lassen sich durch die Welt von Formen, welche zwischen diesem Aeußersten und der antiken Tracht liegen, zwei Linien verfolgen, welche in verschiedener Weise plastisch Brauchbares aufzeigen. Nachdem die langen, fließenden Gewänder des früheren Mittelalters, welche, ob zwar von oben mehr nach dem Leibe geschnitten und genäht, doch noch ihre Herkunft von der classischen Kleidung verrathen und dem Bildner daher höchst willkommen sind, verschwunden waren und nur als Kleid des Festes und der höheren Würde (Talar, Kirchenrock) im Gebrauch blieben, sehen wir das anliegende Wams, mit ebenfalls knappem Beinkleid verbunden, sich geltend machen; dieses trennt sich später in Hose und Strumpf, wird eine Zeitlang weite Pluderhose, dann, wie das Wams, das ebenfalls eine Zeitlang sehr weit getragen wird, wieder eng. Zu dieser Tracht gesellt sich ein weiter oder fast freier Ueberwurf, Tappert, Schaube, dann spanischer Mantel, dann wieder kurzer, weiter Rock ohne Taille. Diese ganze Form ist in ihrem anschließenden Theile nicht unplastisch, weil sie nicht störend von den natürlichen Umrissen abgeht; dazu gibt der Ueberwurf, nämlich der Rock ohne Taille, der spanische Mantel den Gegensatz des Freien, Luftigen, Reichen; sehr weites, kurzes Beinkleid und sehr weites Wams aber ist ebenfalls viel brauchbarer, als unsere halbweiten Säcke. Selbst der in die Taille gehende Rock und der Frack der Zopfzeit ist noch so weitschichtig, ausgiebig, daß das Gefälte mehr nach den Stellen motivirt werden kann, wo er auf die ausgeladenere Form des Körpers aufsitzt oder in die eingezogenere einfällt: die Rokoko-Tracht ist auch bildnerisch noch weit günstiger, als die neueste. Die andere Hauptform ist die hartschaalige, mehr architektonische: das weite, harte Haus der Rüstung, dann der Steifstiefel mit Küraß; Rock und selbst Frack, militärisch dick gefüttert, wie sie es bei dieser schweren Bewaffnung waren, haben auch solchen hausartigen Charakter. Diese ganze Form ist nicht so unplastisch, als sie scheint: die eckig

harte Käferschaale gleicht dem gewichtig Schwerlöthigen, was wir bei harten Körper- und Gesichtsformen der Individualität als Ersatz für die Welle der Schönheit forderten, und eine architektonische Starrheit liegt der Plastik weit nicht so fern, als malerisch weiche Formen, die aber ein ironisches Zerrbild der Gestalt geben. Aehnlich verhält es sich mit der Nachbildung sehr schwerer Stoffe in jeder Art von Tracht; der schwerste ist noch zu behandeln, sofern er irgend Falten wirft und die Form andeutet, wie der dünnste und leichteste, so fern er nur nicht im Gefälte charakterlos wie geknittertes Papier erscheint. Auf jene scheinbar so ungünstige Tracht zurück zu kommen, so ist auch der Dreimaster unendlich mehr plastisch, als der modern runde Hut. Rauherer, farbiger betonter Stein oder Erz eignet sich jedoch für diesen Tracht-Typus besser, als Marmor. Reichen Beleg für unsere Sätze gibt das Friedrichs-Denkmal in Berlin. Interessant ist besonders die Debatte über die Göthe- und Schiller-Gruppe, die für Weimar bestimmt ist. Beide Persönlichkeiten würden sich nach der obigen Bemerkung für die ideale Tracht eignen, aber dann müßte die Gruppe von den idealen Kunstformen eines Theaters, eines kleinen Tempels umschlossen sein; zwischen den deutschen Häusern, in der vertrauten nordischen Umgebung wollen wir unsere heimischen Dichter in lebenswahrer Culturform sehen und Rietschel genießt den Vortheil der günstigeren Rokoko-Tracht, die er bei der Lessings-Statue so glücklich zu verarbeiten wußte. — Die Frauentracht hat im faltenreich langen Rock immer einen Rest von Idealem bewahrt; die übrigen Anhängsel lassen sich, da dieß lange Kleid das Hauptstück ist, ohne Gewaltsamkeit ausscheiden.

§. 621.

Die reiche Welt besonderer Formen, zu welchem die allgemeine Schönheit der Gestalt durch die Unterschiede der Natur und Sitte sich entfaltet, hat ihre Grenze für die Bildnerkunst da, wo die Form zu unreif oder unbestimmt, durch Leiden oder Alter entstellt, durch mangelhafte Entwicklung gehemmt ist. Innerhalb dieser Grenze verlangt das Stylgesetz beziehungsweise Verschmelzung der verschiedenen Formen zu einem Inbegriffe des vollkommenen Lebens, ohne daß doch die Kraft ihres Unterschieds verwischt wird.

Die besonderen Formen sind theilweise schon in §. 615 erwähnt; es konnte von der Schönheit der menschlichen Gestalt überhaupt und von dem allgemeinen Prinzip ihrer plastischen Behandlung nicht die Rede werden, ohne daß ein erster Blick auf dieses Gebiet geworfen wurde, namentlich auf Menschenracen und Stämme, deren Typus zu weit vom

zum Ringen auf. Eine ungefähre Grenze wird aber zu ziehen, innerhalb derselben ein Ungünstigeres und weniger Ungünstiges zu unterscheiden sein. Die Grenze ist die moderne Tracht, weil sie ein falsches Bild des menschlichen Körpers gibt, vergl. §. 376, 2.; sie ist mindestens ein Aeußerstes, Ungünstigstes. Jedermann kennt die Noth des Bildhauers, die langen Hosen, welche der Form des Beins folgen, aber an Knie und Knöchel die wahre Linie durch Falten verwirren, die nur vom Schneider herrühren, den Rock oder Frack, der bis an die Hüften dem Körper anliegt, aber schon am Aermel falsche Falten wirft, wie die Hosen, von der Hüfte an aber in reinen Schneiderfalten oder gar abstracten Schwänzen niederhängt, durch Mantel, Talar und dergl. zu verdecken. Man denke sich z. B. jenen sausenden Flug des Gewandes, wo er eine vorangegangene Bewegung anzeigt, auf den Frack angewandt! Dagegen lassen sich durch die Welt von Formen, welche zwischen diesem Aeußersten und der antiken Tracht liegen, zwei Linien verfolgen, welche in verschiedener Weise plastisch Brauchbares aufzeigen. Nachdem die langen, fließenden Gewänder des früheren Mittelalters, welche, ob zwar von oben mehr nach dem Leibe geschnitten und genäht, doch noch ihre Herkunft von der classischen Kleidung verrathen und dem Bildner daher höchst willkommen sind, verschwunden waren und nur als Kleid des Festes und der höheren Würde (Talar, Kirchenrock) im Gebrauch blieben, sehen wir das anliegende Wams, mit ebenfalls knappem Beinkleid verbunden, sich geltend machen; dieses trennt sich später in Hose und Strumpf, wird eine Zeitlang weite Pluderhose, dann, wie das Wams, das ebenfalls eine Zeitlang sehr weit getragen wird, wieder eng. Zu dieser Tracht gesellt sich ein weiter oder fast freier Ueberwurf, Tappert, Schaube, dann spanischer Mantel, dann wieder kurzer, weiter Rock ohne Taille. Diese ganze Form ist in ihrem anschließenden Theile nicht unplastisch, weil sie nicht störend von den natürlichen Umrissen abgeht; dazu gibt der Ueberwurf, nämlich der Rock ohne Taille, der spanische Mantel den Gegensatz des Freien, Luftigen, Reichen; sehr weites, kurzes Beinkleid und sehr weites Wams aber ist ebenfalls viel brauchbarer, als unsere halbweiten Säcke. Selbst der in die Taille gehende Rock und der Frack der Zopfzeit ist noch so weitschichtig, ausgiebig, daß das Gefälte mehr nach den Stellen motivirt werden kann, wo er auf die ausgeladenere Form des Körpers aufsitzt oder in die eingezogenere einfällt: die Rokoko-Tracht ist auch bildnerisch noch weit günstiger, als die neueste. Die andere Hauptform ist die hartschaalige, mehr architektonische: das weite, harte Haus der Rüstung, dann der Steifstiefel mit Küraß; Rock und selbst Frack, militärisch dick gefüttert, wie sie es bei dieser schweren Bewaffnung waren, haben auch solchen hausartigen Charakter. Diese ganze Form ist nicht so unplastisch, als sie scheint: die eckig

harte Käferschaale gleicht dem gewichtig Schwerlöthigen, was wir bei harten Körper- und Gesichtsformen der Individualität als Ersatz für die Welle der Schönheit forderten, und eine architektonische Starrheit liegt der Plastik weit nicht so fern, als malerisch weiche Formen, die aber ein ironisches Zerrbild der Gestalt geben. Aehnlich verhält es sich mit der Nachbildung sehr schwerer Stoffe in jeder Art von Tracht; der schwerste ist noch zu behandeln, sofern er irgend Falten wirft und die Form andeutet, wie der dünnste und leichteste, so fern er nur nicht im Gefälte charakterlos wie geknittertes Papier erscheint. Auf jene scheinbar so ungünstige Tracht zurück zu kommen, so ist auch der Dreimaster unendlich mehr plastisch, als der modern runde Hut. Rauherer, farbiger betonter Stein oder Erz eignet sich jedoch für diesen Tracht-Typus besser, als Marmor. Reichen Beleg für unsere Sätze gibt das Friedrichs-Denkmal in Berlin. Interessant ist besonders die Debatte über die Göthe- und Schiller-Gruppe, die für Weimar bestimmt ist. Beide Persönlichkeiten würden sich nach der obigen Bemerkung für die ideale Tracht eignen, aber dann müßte die Gruppe von den idealen Kunstformen eines Theaters, eines kleinen Tempels umschlossen sein; zwischen den deutschen Häusern, in der vertrauten nordischen Umgebung wollen wir unsere heimischen Dichter in lebenswahrer Culturform sehen und Rietschel genießt den Vortheil der günstigeren Rokoko-Tracht, die er bei der Lessings-Statue so glücklich zu verarbeiten wußte. — Die Frauentracht hat im faltenreich langen Rock immer einen Rest von Idealem bewahrt; die übrigen Anhängsel lassen sich, da dieß lange Kleid das Hauptstück ist, ohne Gewaltsamkeit ausscheiden.

§. 621.

Die reiche Welt b e s o n d e r e r Formen, zu welchem die allgemeine Schönheit der Gestalt durch die Unterschiede der Natur und Sitte sich entfaltet, hat ihre Grenze für die Bildnerkunst da, wo die Form zu unreif oder unbestimmt, durch Leiden oder Alter entstellt, durch mangelhafte Entwicklung gehemmt ist. Innerhalb dieser Grenze verlangt das Stylgesetz beziehungsweise Verschmelzung der verschiedenen Formen zu einem Inbegriffe des vollkommenen Lebens, ohne daß doch die Kraft ihres Unterschieds verwischt wird.

Die besonderen Formen sind theilweise schon in §. 615 erwähnt; es konnte von der Schönheit der menschlichen Gestalt überhaupt und von dem allgemeinen Prinzip ihrer plastischen Behandlung nicht die Rede werden, ohne daß ein erster Blick auf dieses Gebiet geworfen wurde, namentlich auf Menschenracen und Stämme, deren Typus zu weit vom

Individualist hat nun in diesem Gebiete der Besonderheit ein weiteres Hauptfeld für seinen herberen Styl; er wird Jugend und Alter, er wird den Hirten, Jäger, Krieger, Gelehrten durch schärfere Züge vom Ideal unterscheiden; überschreitet er aber die Grenze, so verletzt er das Wesen seiner Kunst und wird gemein.

§. 622.

Der bestimmte Moment nun, in welchem die Gestalt zur Darstellung kommt, muß durch Ungezwungenheit der Haltung in der Ruhe und Rundheit jeder Bewegung das streng Gemessene (§. 617) zum Ausdruck der Zufälligkeit und Wärme des Lebens umwandeln. Sofern sie nur nicht die Schönheit der Linie und das, übrigens im Relief minder strenge, Gesetz des festzuhaltenden Schwerpuncts verletzt, ist an sich jede Heftigkeit der Bewegung zulässig.

Von der Erörterung der Stylgesetze in Behandlung der Gestalt überhaupt und der besondern Arten der Gestalten gehen wir nun zu dem Punct über, den wir in §. 615 ausdrücklich noch ausgeschlossen und besonderer Beleuchtung vorbehalten haben: dem bestimmten Momente, worin die Gestalt aufgefaßt und dargestellt wird. Wir könnten das Ganze unter den Begriff der Bewegung fassen, denn auch der Zustand der Ruhe zeigt noch vorangegangene und nachfolgende Bewegung; todte Ruhe haben nur die Aegyptier dargestellt. Zunächst wird aber die Bewegung als blos sinnliche gefaßt, von der geistigen noch abgesehen. Wir haben in der Strenge der Proportionen einen Rest von Architektur gefunden, der sich in die Bildnerkunst herein erstreckt. Dieser hat sich nun im Wellenspiele der vollen und ganzen Gestalt wohl mit der Weichheit und Flüssigkeit des Lebens bekleidet, aber die wahre und ganze Auflösung des Starren tritt erst mit dem Spiele des Moments ein. Die Haltung der Ruhe darf keine steife sein, wie jene, welche die soldatische Dressur hervorbringt; dem Ausdruck nach wird dadurch das Gleichgewicht der Naivetät zu einem Bilde abstracter Herrschaft des befehlenden Geistes über seinen Körper verkehrt, dem Systeme der Linie nach tritt in einer neuen, ungehörigen Weise das architektonisch Starre und Todte ein, das überdieß gerade die Vorstellung des Fallens erregt, weil die gezwungene Haltung an den mechanischen Schwerpunct so erinnert, daß der Zuschauer das Gefühl hat, die dargestellte Person und sofort die Statue selbst habe Mühe, ihn einzuhalten. Der Kopf wird sich leicht zur Seite und nach vornen neigen, der Rücken zartgebogen erscheinen, die symmetrischen Organe, Arme und Beine, in ungleicher Lage sich befinden; insbesondere werden die letzteren

und wir müssen auf diesen Abschnitt zurückverweisen, da es sich an dieser Stelle wesentlich nur um eine weitere Anwendung unseres Stylgesetzes handelt. Die zwei Momente: Auflösung in das Fließende, Weiche und scharfe Bestimmung, Theilung müssen jetzt mehr im Großen wirken. Es macht sich nun zuerst das zweite dieser Momente geltend: jede Form des Daseins soll in ihren wesentlichen Zügen fest und markig ausgesprochen werden; die Idealität, wie sie im Wesen der Plastik mit so besonderer Ausdrücklichkeit liegt, ist keine Verschwemmung, keine Flachheit; Kind soll Kind, Mann Mann, Weib soll Weib u. s. w. bleiben; der Künstler hat sich z. B. wohl gehütet, dem Dornausziehenden Knaben und dem Astragalenspielenden Mädchen die rührende Herbigkeit der noch unausgefüllten Formen oder das eifrig Bedachte, ausschließend Vertiefte ihres Thuns, ihres Spiels zu nehmen. Und dennoch fordert jene Idealität, daß eine unmerkliche, feine Welle die Schärfe des Unterschieds ebensosehr flüssig mildere und am Bande der reinen, in ewiger Heiterkeit webenden Schönheit halte. Der schlangenwürgende Herkules in Neapel ist ganz Kind und doch wie rund und voll schon der künftige Mann mit dem Stierhalse und den mächtigen Muskeln ausgesprochen! Der vaticanische Apollo ist ganz Mann und doch treten die einzelnen Schönheiten der übrigen Götter hier in Gemeinschaft zusammen: „eine Stirne des Jupiter, die mit der Göttinn der Weisheit schwanger ist, und Augenbrauen, die durch ihr Winken ihren Willen erklären; Augen der Königinn der Göttinnen mit Großheit gewölbet und ein Mund, welcher denjenigen bildet, der dem geliebten Branchus die Wollüste eingeflößet" u. s. w. (Winkelmann a. a. O.). Auch Feuerbach (a. a. O. S. 128 — 130) zeigt, wie dieser Apollo etwas Mädchenhaftes hat, ohne weibisch zu sein, wie er weder Kind, noch Jüngling oder Mann, wohl aber Alles zugleich, Kind ohne die Schwächen der Kindheit und Jüngling in der Kraft und Sicherheit des Mannes ist. Falsche Einigung der Gegensätze, das Erzeugniß einer auf lüsternen Reiz arbeitenden, weichlichen Kunst ist die Hermaphroditenbildung. So verhält es sich nun auch mit dem besondern Gepräge, das Stand, Beschäftigung ausdrückt. Im griechischen Leben war es namentlich die, auch auf das weibliche Geschlecht ausgedehnte, Gymnastik, die schon in dem als Stoff gegebenen Menschenstamme das Gattungsmäßige so entwickelte, daß selbst Thätigkeiten, die sonst zur Ertödtung des vollen Sinnenlebens und seiner Erscheinung führen, denjenigen Stempel der Besonderheit dem Einzelnen nicht aufdrückten, der zum plastisch Häßlichen abführt; ebensosehr war aber die griechische Erziehung bedacht, durch Kunst, Dichtung, Beredtsamkeit, Spiel den Einzelnen auch geistig flüssig zu erhalten, zur schönen Persönlichkeit innerlich auszurunden, und die Kunst vollendete, was das Leben vorgearbeitet. Der Naturalist und

des Gestoßenen. Im Relief ist dagegen natürlich auch hier der Umfang des Darstellbaren größer, denn der Grund ist zwar indifferente Fläche, aber doch auch wieder Anklang mitdargestellter Umgebung, Luft, Wassers u. s. w., doch muß den taumelnden Bacchus wenigstens ein gegengestemmter Satyr halten, damit ein Gleichgewicht hergestellt sei; Flug und Fall dagegen kommt hier ungehindert zur Nachbildung.

§. 623.

Die Heftigkeit der körperlichen Bewegung überschreitet aber die Schönheitslinie der Bildnerkunst dann, wenn in ihr eine Bewegung der Seele ausbricht, worin ihr inneres Gleichgewicht aufgehoben ist. Das Stylgesetz in seiner Anwendung auf den Ausdruck des Seelenlebens verbietet nicht die Darstellung starker und voller, wohl aber absoluter Affecte, welche in der Gestalt als Verzerrung erscheinen. Je näher ein Stoff dieser starken Form des Häßlichen, desto schwerer die Aufgabe, dieß Häßliche in ein Furchtbares oder Komisches so aufzulösen, daß dennoch dem Gesetze der directen Idealistrung Genüge geschieht.

Die Frage über das Maaß der Bewegung ist es, die durch natürlichen Uebergang zur letzten, wichtigsten Seite der inneren Bestimmtheit der plastischen Darstellung oder des Stylgesetzes führt, zu der Betrachtung des Ausdrucks in unserer Kunst. Denn jenes Positive, dessen Zutritt erst den wahren Aufschluß über das erlaubte Maaß der äußern Bewegungen gibt, ist der Affect, und so sind wir auf diesen geführt als ersten Punct der Erörterung über den Umfang des psychisch Darstellbaren. Im Affecte schlägt die Seele heraus aus ihrem Innern, fluthet aus ihrem Centrum, ist auf etwas außen Liegendes gewaltsam bezogen; es muß aber durch diese Aufwallung nicht nur die augenblickliche, sondern auch die stetige innere Beschaffenheit der Seele zum Vorschein kommen, und so fassen wir denn das Seelenleben selbst zunächst von außen und gehen fort nach innen. Wie nun im Affecte das Stetige und Bleibende des Seelenlebens sich zu erkennen gibt, indem es durch Bewegung seine Kräfte auseinanderlegt, so wird gleichzeitig alles Bewegende und Bewegliche im Körper, das in der Einheit der Ruhe schlummerte, in seinem Grunde aufgeregt und tritt in der Form der Ausdrücklichkeit hervor. Es kann gar keine Frage sein, daß die Bildnerkunst ebenso berufen sein muß, dieß aufgewühlte Meer, als die Meeresstille darzustellen; aber ebensowenig kann darüber ein Zweifel sein, daß das Maaß dieser Aufwühlung für die Plastik seine scharf bestimmte, für den Naturalisten, dem wir auch hier begegnen und dessen Richtung auf diesem Gebiete sich wieder besonders kenntlich macht, freilich weiter ausgesteckte Grenze hat durch

bei stehenden Figuren nicht gleichmäßig tragend erscheinen, sondern der Körper sich auf das eine stemmen und dadurch das andere befreien (als Gesetz hat dieß Polyklet festgestellt; „ut uno crure insisterent signa" sagt Plinius; sog. Standfuß und Spielfuß). Die plastische Natur ist ihrer selbst so sicher, daß sie sich völlig gehen läßt; jeder Zwang ist fern; das freundliche Spiel der Zufälligkeit des Lebens ergießt sich mild und leicht über das Ganze; das Gesetz der légèreté, das schon in §. 33 als ein Grundgesetz des Schönen aufgestellt ist, wird gerade hier doppelt fühlbar, wo es an seinem Gegentheile, der Strenge der Proportion, zu Tage tritt. Die Darstellung wirklicher Bewegung nun führt uns auf den Begriff des Momentanen, also zu §. 613 zurück. Dort ist bereits auseinandergesetzt, daß das Momentane an sich keineswegs der Bildnerkunst widerstrebt, daß der Gegensatz zwischen Ruhe und Bewegung ein relativer ist und daß die schnellste, augenblicklichste, also auch heftigste Bewegung dem Bildner nicht verwehrt sein kann, sofern nur nicht etwas Anderes, Qualitatives hinzutritt, was dieß Quantitative, den Grad der Beschleunigung und Gewalt, unschön macht. Dieß „sofern nicht" drückt der gegenwärtige §. durch das „an sich" aus. Es liegt uns also bis jetzt eine positive Schranke nicht vor, als diejenige, welche in der Forderung schwungvoll einfacher Umrisse (§. 615 und in der Festhaltung des Schwerpuncts §. 600 liegt. Jene fordert allgemeine Rundheit der Bewegungen; bei schwächeren, weniger unruhigen gibt sich diese leicht, die heftigen aber reißen die großen Hebel des Körpers mehr excentrisch ab und es wird schwerer, das Spitze, Eckige, Telegraphenartige zu meiden, aber es ist nothwendig. Wir reden hier, wie gesagt, noch nicht vom Affect als Grund der Bewegungen, es gibt auch ohne solchen, namentlich im Tanze, in Leibesübung, Schein-Kampf, gewaltsame Bewegungen genug: die Bacchantinn scheint im wilden Taumel die Glieder wegwerfen zu wollen, der heftige Ausfall des borghesischen Fechters wäre auch ohne die Aufregung ernsten Kampfes denkbar, Myrons Diskobol verkrümmt gewaltsam die Glieder zum Anwurf, die Ring-Faustkämpfer in Florenz verflechten ihre Glieder zum wilden Knäuel, und doch ist nirgends der Fluß der Linien zerrissen. Die andere Schranke, welche durch die Forderung entsteht, daß der Schwerpunct auf überzeugende Weise eingehalten werde, beengt, wie schon zu §. 600 im Allgemeinen bemerkt ist, die Bildnerkunst weniger, als es den Anschein hat: es ist dem Bildner nicht alles „Schwebende, Fahrende, Sausende, Fallende" (Rumohr Ital. Forsch. Thl. I, S. 91) versagt; aber eine Grenze ist allerdings gesteckt, sie ist da, wo aus dem Verluste des Schwerpunctes nicht eine selbst wieder in gewissem Sinn schwungvolle, sondern schlechthin unbeholfene Bewegung hervorgeht, wie das Taumeln des Betrunkenen, das Straucheln

es, wie wir aus mehreren Beispielen zu §. 613 ersehen, die den fruchtbaren Moment mitten im Toben, im höchsten Ausbruch des Zorns oder Leidens suchen. Wir müssen uns nun klarer machen, was in diesem Falle eigentlich seine Aufgabe ist. Wir haben (§. 603 mit Anm.) erkannt, daß in der Bildnerkunst in gewissem Sinn das Häßliche selbst schön sein muß. In ein Furchtbares (oder Komisches) muß es zwar auch der Bildner auflösen, aber diesem selbst kann er nicht die ahnungsvolle geistige Tiefe geben, wie es die Mittel anderer Künste erlauben; also bietet ihm dieser Umweg nicht die Rettung aus dem an sich Häßlichen, wie den letzteren. Daher bleibt ihm, wenn er einmal das Bild des vollen Sturmes wagt, nur der Weg, daß er gleichzeitig „mit der wüthend aufgewühlten Oberfläche des Meeres seine stille Tiefe sehen lasse, d. h. in der höchsten Leidenschaft eine große und gesetzte Seele zeige" (Winkelmanns berühmte Worte vom Laokoon Werke Bd. I, S. 31). In diesem geistigen Rettungsmittel der Schönheit ist nun das Wahre jener äußerlichen Auskunft erhalten: die innere Kraft der Seele mäßigt die Leidenschaft auf ihrer Höhe so, daß es ist, als wäre diese Höhe schon überstiegen, der äußerste Moment schon abgelaufen und ein späterer eingetreten. Dieses Mittel muß nun aber, da hier vom Style die Rede ist, in einer bestimmten Behandlung der Formen sich Ausdruck geben. Jedoch sind verschiedene Fälle denkbar: das einemal wird es mehr darauf ankommen, positiv in der Art der ganzen Bewegung die Herrschaft des Geistes über den Affect auszusprechen, obwohl auch dieß nicht in abstracter, sondern in der Weise, daß diese Geistesherrschaft selbst wieder wie eine zum Eigenthum der Gestalt gewordene Naturkraft erscheint; das andremal muß der Adel der Form ohne diesen bestimmten Ausdruck dämpfend wirken, und in einem dritten Fall vereinigt sich Beides. Um diese Fälle zu unterscheiden, muß die Sache genauer ins Auge gefaßt werden. Wir sind hier auf die Lehre vom Erhabenen der Leidenschaft und vom Pathetischen im I. Theile (§. 105. 106. 110 — 116) zurückgeführt. Dort sind die Bezeichnungen genauer genommen: Leidenschaft bedeutet sinnlich-seelische Erregung ohne Rücksicht auf das Sittliche des Inhalts, das Pathetische aber das Aufbrausen oder das Leiden des mit ethischem Gehalt erfüllten Willens. Das Erhabene des bösen Willens, das dort in die Mitte zwischen diese beiden Formen gestellt ist, fällt für das Ideal der Plastik nothwendig weg. In der ersteren Form nun ist es überhaupt leichter, die Grazie plastischer Schönheit zu wahren, denn jener θυμός, halbsinnliche Zorn des Kriegers, Ringers u. s. w. reißt die gediegene Kraft der Seele nicht aus ihrem Centrum, er wüchse denn zu thierischer Wuth an, die der Künstler einfach meidet. In der zweiten Form ist das positiv Pathetische der leichtere Stoff, denn da ist der Wille

die Enge des Spielraums, der in einer Kunst dem Häßlichen gelassen ist, welche so beschränkte Mittel besitzt, es ästhetisch aufzulösen. Nun sind wir an der Stelle angekommen, wo sich zeigen muß, was jenes Qualitative ist, wodurch die an sich ganz zulässige Darstellung des schlechthin Momentanen (§. 613) und der heftigsten Bewegung (§. 622) zum unplastisch Häßlichen wird: es ist ein Aeußerstes der Leidenschaft, d. h. derjenige Grad, worin die Seele völlig aus ihrem Centrum gerissen, also jene Gediegenheit, jenes sichere Insichruhen, jener ethische Schwerpunct eines substantiellen Charakters (vergl. §. 605) verloren und an die Stelle jenes Beisichbleibens im Einlassen in Anderes das Verlorensein seiner selbst getreten ist. Verboten ist nicht das Augenblickliche an sich, sondern das, dessen Anblick nur einen Augenblick erträglich ist. Da erst entsteht ein Widerspruch zwischen dem absolut Flüchtigen und der Feßlung im dauernden Material. Im Aeußern muß sich der absolute Affect als ein Krampf der Verzerrung darstellen: statt einer „vielstimmigen Harmonie der Kräfte, statt einer nie endenden Kreisbewegung ein einziger schreiender Laut, etwas Maskenartiges; die Züge werden leblos und starr und in der Haltung der ganzen Gestalt, in jeder Gebärde erscheint die Bewegung nur wie das Zucken, die Ruhe wie die Erstarrung eines willenlosen Krampfes" (Feuerbach a. a. O. S. 60. 61). Wo nun der Moment eines höchsten Ausbruchs so beschaffen ist, da ist natürlich die nächste Auskunft, ihn überhaupt zu vermeiden und den Augenblick *vorher* oder *nachher* zu wählen; *hier* erst hat diese Vorschrift, die wir zu §. 613 als eine vorzeitige auftreten sehen, ihre Geltung. In Griechenland verfuhr auch der Maler, plastisch keusch, gerne nach ihr: die Medea des Malers Timomachus kämpft noch mit sich und zieht das Kindermordende Schwert unentschlossen halb aus der Scheide, sein Ajax *hat* die entehrende That gethan; um so gewisser der Bildhauer: eine Niobe ist schon da angekommen, wo ihr die vom Mythus erzählte Versteinerung mit lösender Geister-Hand das Letzte, Aeußerste der Verzweiflung abnimmt, Laokoon hat wohl einen Augenblick vorher krampfhafter gerungen und die Rondaninische Meduse ist todt. Allein in der That ist es mit dieser Auskunft noch nicht gethan; gerade in diesen drei Beispielen sehen wir einen Moment gewählt, welcher dem Aeußersten, Verzerrenden eines schrecklichen Affects noch so nahe liegt, daß der Künstler, wenn diese Werke dennoch schön sind, offenbar dieß Heiligthum der Grazie durch andere Mittel zu retten gewußt hat, als durch das äußerliche der Wahl des Moments. Ist nun dieß zugegeben, so kann ja die Lösung der Schwierigkeit überhaupt nicht im Stoffe liegen, wir müssen die wahre Auskunft im Kunststyl suchen; seines Zaubers mächtig mag nun der Künstler jenen äußerlichen Ausweg geradezu ganz aufgeben, und er thut

man mit Schelling (Ueber d. Verh. d. bild. K. zu d. Natur) sagen: die Vorschrift, daß der Ausdruck der Leidenschaft zu mäßigen sei, damit die Schönheit nicht leide, ist umzukehren und so auszudrücken, daß die Leidenschaft eben durch die Schönheit selbst gemäßigt werden solle. In der That ist denn schon das griechische Profil „ein unerschütterlicher Damm, welchen der reißendste Strom der Leidenschaft nie ganz durchbrechen kann" u. s. w. (Feuerbach a. a. O. S. 52. 54); es ist aber nur die höchste Ansammlung eines Ebenmaaßes, das die ganze Gestalt wie ein edler Panzer einfaßt und gegen die Zerreißung ihrer Formen durch Uebermaaß der Leidenschaft schirmt. Hieher gehört nun gerade namentlich der Laokoon. Er leidet so schrecklich, daß der Ausdruck des, die physische und moralische Qual niederkämpfenden, Willens in der That weniger in irgend einem besondern Zuge, als in dem ungestörten Adel aller Form und Bewegung, in dem reinen Schwung und der Auge und Sinn beruhigenden Kreisschwingung aller Linien der ganzen Gruppe als ein unsichtbar sichtbar ergossener Geist keuscher Grazie zu suchen ist. In der Niobe treffen gerade diese Mittel des plastischen Styls mit dem oben erwähnten Vortheile des Mythus zusammen: sie wird im höchsten Schmerze zu Stein und dieser Stein ist der Marmor im Adel seiner Künstlerform. Auch lag hier eine große Erleichterung, vielmehr selbst ein Motiv der Schönheit in der Art des Leidens: tief und entsetzlich, war es doch nicht ein solches, das die Seele häßlich zerreißt, wie Schaam und Reue, es war der Schmerz der Mutterliebe, an sich selber schön und göttlich; der Bildner durfte ihn nur nicht zur wilden Verzweiflung werden lassen, sondern das Auflösende, Hinschmelzende, Hinschwindende darin mit der griechischen Anschauung des Schicksals als eines Unabwendbaren, das der Mensch nach vergeblichem Widerstand mit der Großheit objectiven Nothwendigkeits-Sinns hinnimmt, zusammenfassen, so stellte er das Urbild der unendlich leidenden, im Leiden noch unendlich erhabenen Mutterliebe vor unser Auge. Es ist aber noch der dritte Fall zu unterscheiden und wir machen ihn sogleich durch Beispiele klar. Der Athamas des Aristonidas erschien von Schaam und Reue, von den Spuren der eben erst gewichenen Wuth, die sterbende Jokaste des Silanion von sittlichem Grauen vor sich selbst im Innersten zerwühlt: das sind andere, häßliche, grasse Affecte; hier vereinigte sich jene Aufgabe, das Zerreißende des Schmerzes durch ausdrückliche Offenbarung der herrschenden Seelengewalt zu dämpfen, mit der andern, allgemeinen, den ganzen Adel der plastischen Form gegen das Widerliche der Seelenzerrüttung in Kampf zu führen und dadurch den Ausdruck dieser zur dünneren Wolke umzubilden, durch deren Schauerflor die auch in der tiefen Zerklüftung noch große, wie in sich selbst gedoppelte und mit ihrem höheren Selbst über ihrem leidenden Selbst

mit ungebrochener Gediegenheit und Mächtigkeit thronende Seele hervorstrahlen zu lassen. Der Triumph aber der Plastik ist die Darstellung eines feindseligen, verderblichen, nahe an die Schauerlichkeit der christlichen Vorstellung des Bösen streifenden weiblichen Wesens, das eines grassen Todes gestorben ist, dessen Zuckungen auf seinem von Schlangen statt der Locken umringelten Antlitz stehen geblieben sind, einer Todtenmaske, deren Anblick den entsetzten Menschen versteinern und welche doch in einer Unendlichkeit von Schauern des Gräßlichen noch schön sein sollte: das Medusenhaupt. Hier konnte kein Ausdruck gegenwärtig wirkender innerer Erhebung die Züge des verröchelnden Ungeheuers adeln; hier war kein anderer Weg, als der, sich an die spätere Sage zu halten, welche die Meduse als schön und von Poseidon der Ehre seiner Umarmung gewürdigt vorstellte; nun entstand die Aufgabe, ein vollendetes Bild jenes im weiblichen Geschlechte nicht seltenen Charakters zu geben: eine Natur, edel angelegt und dieser Adel in den Zügen, wie sie aus der Hand der Natur kommen, fest ausgeprägt, diese Natur gefallen, durch dämonische Leidenschaft verwildert, aber im Falle noch die Erinnerung jenes Adels bewahrend; in leisen, fast unsichtbaren Spannungen der Haut, Schatten, Hügeln wehen nun die Gespensterschauer des Grassen über diese Züge hin und die stehen gebliebenen Krämpfe eines grausen Todes, wie sie namentlich in den Mundwinkeln und der erschlaffenden Unterlippe spielen, werden wie zu einem Symbole der Selbstvergiftung des furienhaften Weibs, der hippokratischen, brecherischen Luft, in der sie sich und ihre Umgebung erstickt. Die Rondaninische Meduse, durchaus graß und wunderbar schön zugleich, ist einer der höchsten Siege der Bildnerkunst in ästhetischer Auflösung des Häßlichen. — In das Komische führen Affecte und Zustände grobsinnlicher Art hinüber: Trunkenheit, Wollust, thierische Neigungen jeder Art. Es kommt in der Plastik darauf an, auch ausgelaßnen Naturen Gediegenheit, Fülle, Sicherheit der Berechtigung zu geben, auch auf sie den Abglanz des Göttlichen zu werfen, was freilich am sichersten geschieht, wenn sie zum Voraus in den mythischen Kreis aufgenommen sind, wie das Gefolge des Bacchus. Die Silene, Satyrn der Alten zeigen dieselbe wunderbare Dämpfung des Gemeinen wie ein Laokoon und eine Rond. Meduse des Furchtbaren, dieselbe wunderbare Rückführung der Linie vom Abnormen zur Welle der Schönheit.

§. 624.

**Auf der andern Seite schließt der bildnerische Styl ebensosehr ein flüch- 1.
tiges M i e n e n s p i e l aus, welches nicht die Wirkung einer durch die ganze Gestalt strömenden wesentlichen Empfindung, sondern nur augenblickliches Hervortreten eines übrigens aus seiner leiblichen Erscheinung zurückgezogenen, in**

im verschlossenen Gemüthes ist. Hiermit fällt, sofern nicht anderweitige statuarische Eigenschaften solche Darstellungen in beschränkter Weise rechtfertigen, das ganze Gebiet von Zuständen und Erregungen weg, welche der subjectiven Innerlichkeit angehören und der Bestimmung in §. 605, 1. widersprechen.

1. Die erste Beschränkung, die des Gebiets der bewegten Physiognomik oder der Mimik (vergl. §. 339), folgt deutlich aus der Forderung ganzer und voller Affecte, wie sie eine offene, große, sinnlich-sittliche Seele bewegen. Die Flüchtigkeit an sich wäre es nicht, was hier dem Bildner Grenzen setzt, denn wir haben längst erkannt, daß ihm die Fesslung des eiligsten Moments, wenn nur kein innerer, qualitativer Grund dagegen spricht, erlaubt ist. Hegel nennt das kleine Spiel der Mienen und Gebärden, von denen hier die Rede ist, das Mienenhafte (Aesth. Th. II, S. 374. 375); er faßt aber das verbotene Gebiet zu weit, denn nicht alles Mienenhafte, nicht jeder flüchtige Strahl oder Schatten innerer Seelenregung, der sich in kleineren Bewegungen der Glieder und Gesichtszüge ausdrückt, ist, wie er meint, Ausdruck eines für die plastische Auffassung zu subjectiven Lebens. Es gibt ein Lächeln, ein Nicken, ein Stirnrunzeln, Auf- und Niederziehen der Lippen, das einer ganz gediegenen, naiven Seele angehört; dasselbe ist wohl zu unterscheiden von jenem mimischen Spiele, wie es der in sich verschlossenen Subjectivität eigen ist, die sich hinter ihre Erscheinung verbirgt, ihr Inneres nicht im Ganzen und Großen herausläßt, sondern nur die Oberfläche, so zu sagen die äußersten Spitzen der besonders sprechenden Theile der Gestalt den Eindrücken so weit Preis gibt, daß diese durch ein flüchtiges Zucken, z. B. der Augenlider, der Mundwinkel, der Finger zu sagen scheinen: ich will wohl merken lassen, daß ich Eindrücke, Urtheile habe, aber nur in der andeutenden Weise, die keinen weitern Blick in mein Inneres gestattet. Es ist dieß noch nicht eigentliche Blasirtheit des eitel zugeknöpften Subjects und Lorgnettengesichts, der moderne Mensch überhaupt hat im Allgemeinen dieß kurz angebundene Agiren, das hinter der Scheidewand der Verschlossenheit nur leicht und vornehm einen andeutenden Finger hervorstreckt, aber freilich geht es leicht und häufig in jene widerliche Form einer aller Natur und Naivetät entfremdeten Menschenclasse über. Auch der hämische, verschlossene, tuckmäuserische, frivole, böse Mensch, ganz abgesehen von einer allgemeinen Bildungsform der Zeiten, zeigt dieß halbe, abgezwickte Mienenspiel; „dagegen auf dem Gesichte der griechischen Helden zeiget sich kein spitzfindiger, leichtfertiger oder listiger, noch weniger höhnischer Blick, sondern die Unschuld schwebet mit einer zuversichtlichen Stille auf denselben" (Winkelmann a. a. O. Bd. II, S. 146). Oeffnet sich ein solches Gemüth der momentanen Stimmung und drückt

diese im kleinen Mienenspiel aus, so fühlt man den warmen Strom, der die ganze Seele aufrichtig durchdringt und, wo er anschwillt, im vollen Wellenschlage einer ganzen und gewaltigen Leidenschaft hervorbrechen wird.

2. Die Zurückziehung der Bewegung in's Innere, die blos theilweise Erscheinung derselben im Aeußern führt, allgemeiner genommen, auf das ganze Gebiet derjenigen Gestalt des geistigen Lebens, welche durch das Christenthum und das germanische Naturell, die große moderne Krisis des Bewußtseins sich ausgebildet hat: des geistigen Lebens, das sich in seiner Unendlichkeit dem ausdrücklich als endlich gesetzten Ganzen seiner Sinnlichkeit gegenüber weiß und setzt und nur durch diese Negation zur Versöhnung mit seiner eigenen endlichen Realität und der übrigen Welt fortgeht. Es liegt in dieser Geistesform eine Welt von Affecten, von Stimmungen, Eigenschaften, Tugenden, die als Affecte hervortreten können, welche der bildnerischen Darstellung unendliche Schwierigkeiten entgegenhält. Im religiösen Gebiete Reue, Buße, Zerknirschung, Glaube, Andacht, innige Versöhnung und Liebe, im weltlich-sittlichen die Gefühle der Ehre, der Treue, der Schaam im verfeinerten subjectiven Sinn, der Liebe, jener oben bezeichnete abstract moralische Kampf des Willens mit den verschiedensten Affecten: alles dieß geht, streng genommen und die Consequenz des §. 605 straff gezogen, über die Mittel der Sculptur hinaus. Doch ist eine Erweiterung der strengen Grenzlinie denkbar: glückliche Erhaltung von Rechten oder Anklängen einer dem Antiken verwandten Gediegenheit, Großheit, Würde in den Bildungsformen einer Zeit, der dieß innerliche Leben aufgegangen ist, und die Stylbildende Kraft tüchtiger Meister werden auch diesen Stoff in gewissem Grade zu bezwingen vermögen. Das Weitere gehört in die Geschichte.

§. 625.

Diese sämmtlichen Bestimmungen über die Behandlung der Formen des 1.
Ausdrucks führen jedoch schließlich auf den Satz, daß der würdigste Gegenstand der bildnerischen Darstellung die reine Ruhe und Stille der Seele und ihrer leiblichen Erscheinung ist. Der Charakter, dessen inneres Gleich- 2.
gewicht (§. 605) in dieser Ruhe sich offenbart, vertritt ein bestimmtes sittliches Moment, und bindet eine nur ihm eigene Mischung der Kräfte dadurch zu ethischer Einheit zusammen. Die individuelle Eigenheit der Gestalt erscheint nun als Eigenheit des geistigen Ausdrucks, ihre Darstellung bleibt aber auch so in verhältnißmäßig enge Grenzen eingeschlossen (vergl. §. 615. 616). Alle nunmehr entwickelten Bedingungen wirken aber dahin zusammen, daß die Bildnerkunst ihr Wesen am reinsten ausspricht, wenn sie die Erscheinung dieser

persönlichen Einheit, ohne ihre Bestimmtheit zu verlöschen, mit dem Ausdrucke der höchsten Einheit des absoluten Lebens durchdringt, worin alle Gegensätze schwinden.

1. Die Aufregung der Leidenschaft wickelt die in Seele und Leib enthaltenen Kräfte ab und zeigt sie dadurch in ihrer Ausdrücklichkeit, das Ganze selbst ist aber dadurch in der Art aufgelöst, daß es aus seinen Theilen als eine aus dem Verborgenen ihrer Empörung entgegenwirkende Einheit nur mittelbar erkannt wird; der Sieg, die wirkliche Herstellung des erfüllten, gleichwirkenden Ganzen mag als gesichert, als verbürgt erscheinen, wir wollen ihn aber auch vollzogen sehen; die Disharmonie soll zum Ausbruch kommen, um die Harmonie in ihrem Wesen zu zeigen, die Harmonie selbst aber soll nun auch der Disharmonie gegenüber in ihrer Wirklichkeit auftreten. Andere Künste nun mögen in der Mehrzahl ihrer Werke Beides verbinden und vom ruhigen Anfang durch die empörte Mitte zum ruhigen Schlusse eigentlich oder uneigentlich, d. h. wirklich in Zeitform oder in einer reichen räumlichen Composition sich fortbewegen; aber in der Sculptur muß nothwendig die Darstellung der wirklichen Ruhe die herrschende sein, weil sie die erste Form der Fortbewegung gar nicht, die zweite in sehr beschränktem Maaße hat und in der einzelnen Gestalt die Schönheit als Ausdruck des mitten im Sturme ruhigen Meeresgrunds so schwer zu retten ist. Hier gilt es, die Herrlichkeit der ruhigen See darzustellen, der Meeresstille, die freilich nie eine absolute ist, sondern durch ihr ahnungsvolles Rauschen vergangene und künftige Stürme ahnen läßt, also das Menschenbild in unendlicher Beweglichkeit und doch in unbewegter Ruhe der Seele. Die große und edle Seele erleidet selten Stürme, ihre Fassung und Ruhe wird stetig und diese Stetigkeit drückt sich in der Bildnerkunst so aus, daß sie in der Mehrzahl der Darstellungen als Stoff auftritt, daß sie der herrschende Gegenstand ist. Wir sind von allen Seiten, von den äußern und innern Bedingungen so bestimmt auf diesen Satz, der daher auch öfters schon ausgesprochen worden, hingedrängt, daß es jetzt nur noch der ausdrücklichen Aufstellung bedurfte. Der Unterschied ist aber der, daß dieser Satz uns jetzt Resultat ist, daß er aus einer Reihe von Bestimmungen, die ihn aufzuheben schienen, reif und gesichert hervorspringt. Die Ruhe hat nun natürlich wieder ihre verschiedenen Formen und Stufen. Formen: sie ist das einemal mehr sinnlich, natürlich nicht seelenlos, aber doch nicht positiver Ausdruck sittlicher Mächtigkeit der Seele; am nächsten der blos sinnlichen Ruhe liegt der Schlummer, ein behagliches Sitzen, ein Stehen mit angelehntem Rücken, aufgestütztem Arme, oder auch frei mit dem Ausdruck naiver Beschaulichkeit; aber in diese letzteren Formen

kann sich ebensosehr der Ausdruck hohen Sinnens, majestätischen Ernstes ergießen. Je weniger dieser tiefere geistige Ausdruck vorwiegt, desto fühlbarer ist, welche Welt von Schönheit, die doch nie blos sinnlich ist, die Bildnerkunst allein schon in ihren Stylformen hat: ein Hingegossensein, eine rhythmische Auflösung der Glieder im Schlummer, so ein reines ganzes Liegen (Ariadne im Vatican), ein Behagen und Fluß der Formen im bequemen Sitz, Stand (capitolinischer Faun), bereichert oder nicht durch die Musik der Gewandfaltung, — darin liegt eine Welt von ästhetischen Reizen, die sich dann erst mit dem tieferen Ausdruck verbinden, wie im sinnenden Mars, Mercur, Apollino. Verschiedene Stufen oder Stadien der Ruhe sind hiemit bereits angedeutet; es sind die Grade, in welchen sie sich der gespannteren Situation nähert oder sich von ihr entfernt; der farnesische Herkules z. B. kommt eben vom Kampfe her, der des Torso hat ihn schon vergessen und genießt.

2. Je bestimmter sittlich der Ausdruck in der Ruhe, desto mehr ist sie Ausdruck der gehaltvollen Stetigkeit des Charakters. Von diesem als wesentlicher innerer Grund-Aufgabe der Bildnerkunst ist die Rede gewesen in §. 605, aber nur erst in seiner allgemeinsten Bedeutung, und keiner der bisherigen Schritte ist bis dahin vorgedrungen, diese Stelle auszufüllen: in §. 605, 2. und 616, 1. war von der Eigenheit der individuellen Formen die Rede und wurde dem Individualismus seine Grenze angewiesen; dabei konnte vom ethischen Ausdruck der Gestalt natürlich nicht abstrahirt werden, aber das Gewicht lag auf dem Aeußern, wie es angeboren ist; dann wurde in die gattungsmäßige Norm der Schönheit die Besonderung durch Unterschiede eingeführt, welche nathropologischer Art sind oder auf der äußern Thätigkeit, auf Culturformen beruhen, §. 621; mit §. 623 trat der Affect auf, der sich in gewissem Sinn zu einem Charakter verfestigen kann, wie z. B. dem grobsinnlichen der Silene. Da wäre jedoch der Begriff des Charakters nur formell gefaßt, so daß er die in einer Persönlichkeit als stetig treibende Macht eingewurzelte Besonderheit der Leidenschaften bedeuten kann (vergl. §. 333 Anm.). Allein auch abgesehen von den niedrigeren Formen (Neid, Geiz u. dergl.), kann in der Bildnerkunst der Charakter in diesem Sinn eigentlich gar nicht vorkommen, denn hier muß den Mittelpunct des dargestellten Seelenlebens nothwendig immer ein Positives, ein Gutes bilden, der Affect darf nur die Stimmungs-Atmosphäre, worein dieser Kern sich hüllt, das Organ der Ausführung oder beherrschte vorübergehende Trübung desselben sein und auch der trunkene Silen, der Satyr ist geadelt im Sinne der tiefern dem ganzen Dionysischen Kreise zu Grund liegenden Idee, daß der geheimnißvolle Naturgeist in seiner Wirkung auf das Menschenleben ein Wesentliches, ein Gut ist, das, indem es den Menschen über die Sorge und die gemeine Deutlichkeit der Dinge weg-

hebt, mit dem Guten zusammenhängt. Es fehlt uns also noch die wahre Ausfüllung des Charakters und sie besteht in nichts Anderem, als einem bestimmten Pathos, einem Streben auf einen wesentlichen sittlichen Zweck, das zum stetigen Grund-Affecte, zur andern Natur geworden ist. Von dieser andern Natur ist die ursprüngliche Natur des Individuums, die geistige und sittliche Anlage zu unterscheiden. Die individuellen Formen der Gestalt, wie sie in §. 615, 2. u. 616, 1. schon zur Sprache gekommen sind, drücken zunächst dieß Angeborne aus. Das Individuum vor der Charakterbildung vereinigt eine Vielheit geistiger Kräfte in sich, die nach einer Einheit in bestimmter Richtung neigen, aber in der Weise der Zufälligkeit, so daß diese Richtung eine gute sein kann oder nicht und daß sie die Vielheit nicht rein beherrscht, sondern irgend eine einzelne Kraft, ein Trieb in der Weise des unberechenbaren Eigensinns, der Grille, der Absonderlichkeit nebenher für sich sein Spiel treibt. Daher ist diese Einheit eine irrationale. Die Charakterbildung aber trägt in diese chaotische Halb-Einheit die wahre Einheit. In andern Künsten nun mag auch der Charakter in diesem intensiven Sinn mit solcher Färbung auftreten, daß ihm neben seinem sittlichen Kern ein unaufgelöster Bruch aus dem Gemisch der Kräfte vor der Charakterbildung zurückbleibt, daß nicht alle Kräfte an jenen Mittelpunct rein angeschossen sind, daß er in seltsam abspringender Weise mit diesem Bruche gährt und prozessirt. Solche Naturen aber sind unplastisch; im plastischen Styl soll die ursprüngliche Natur der Individualität flüssig und ganz eingegangen sein in die ethische Einheit des Charakters. Das Individuum behält seine nur ihm eigene Mischung der Kräfte, seinen eigenen Ton, seine Farbe, aber der ethische Charakterkern scheint ruhig hindurch und bricht die Farbe nicht in unruhige, verwunderliche Reflexe und Töne. Dieß soll nun die Gestalt darstellen; ihre Eigenheit ist jetzt Ausdruck geistiger Eigenheit in diesem milden Sinne; die „zarte Linie der milden Modification" hat jetzt diese tiefere Bedeutung erhalten. Im plastischen Ideale hat auch der Gott seine Eigenheit, seine nur ihm eigene Mischung von Kräften, Sinnesrichtungen, Willensbestimmungen, die sich zu einem unterscheidenden Stimmungston seiner Persönlichkeit zusammenmischen, und jene feinen Unterschiede der Gestalt und Züge, von denen zu §. 616, 1. Beispiele gegeben wurden, drücken nun diese Charakter-Eigenheit aus. Keine andere Gottheit gleicht z. B. einer Here, einer Athene. Jene ist Mitherrscherin über Götter und Menschen, wesentlich aber Vorsteherin der Ehe, diese die Gottheit der ächt menschlichen Civilisation und des Kampfes für sie; jene aber ist zugleich stolz, launisch, eifersüchtig, zeigt die Schwächen des Weibes mit der Majestät ihres Geistes in unvergleichlich eigener Weise zusammengemischt und in diesen Schwächen klingt zugleich die ursprüng-

liche Naturbedeutung des wechselnden Erdlebens hindurch; diese hat das Herbe, Kalte der spröden Jungfräulichkeit, dem eine atmosphärische Beziehung zu Grunde liegt, und dieß löst sich durch eine zarte, tiefe, unnachahmliche Uebertragung in den Geist eines ruhig ernsten Sinnens, in die bildlich verstandene klare Kühle des Denkens und der Wissenschaft auf. So nun auch der plastisch erfaßte realer bestimmte Charakter: er zeigt eine schärfer eigenthümliche Mischung der Kräfte und Formen, aber die Mischung bleibt auch hier flüssig, nichts ist in sie aufgenommen, was in die Sonderbarkeit des unauflösbar Eigenen hineinführte. Der Krieger z. B., insbesondere in der Porträtdarstellung, erscheine mehr wild oder mehr fein, sinnend auf Schlachtpläne oder losschlagend, zeige mehr Härte oder auch Weichheit, die verschiedensten Mischungen sind möglich, aber keine erlaubt etwas Närrisches, Grillenhaftes, barbarisch Seltsames. So verhält es sich, wenn man die spezielle Einheit des Charakters nach der Seite der in ihr gebundenen Vielheit betrachtet; aber eben so wesentlich ist die Beziehung der speziellen Einheit auf die höchste Einheit. Mitten in der Einseitigkeit muß das Individuum jenen Charakter der Allgemeinheit haben, worin die Gegensätze, welche die Welt zerreißen, Denken und Wollen, Wollen und Sollen, Geist und Natur getilgt sind. Natürlich nach Maaßgabe der verschiedenen Kreise der Darstellung. Das ausdrücklich, im engern Sinn ideale Wesen, der Gott, athmet, ohne seine Besonderheit zu opfern, im reinen, wolkenlosen Aether des Unendlichen: „sowohl den Ernst und die Arbeit, als die nichtige Lust, die das leere Angesicht glättet, ließen die Griechen aus der Stirne der seligen Götter verschwinden, gaben die Ewigzufriedenen von den Fesseln jedes Zweckes, jeder Pflicht, jeder Sorge frei und machten den Müßiggang und die Gleichgültigkeit zum beneideten Loose des Götterstandes: ein blos menschlicherer Name für das freieste, erhabenste Sein. Sowohl der materielle Zwang der Naturgesetze, als der geistige Zwang der Sittengesetze verlor sich in ihrem höheren Begriffe von Nothwendigkeit, der beide Welten zugleich umfaßte, und aus der Einheit jener beiden Nothwendigkeiten ging ihnen erst die wahre Freiheit hervor. Beseelt von diesem Geiste löschten sie aus den Gesichtszügen ihres Ideals zugleich mit der Neigung auch alle Spuren des Willens aus, oder besser, sie machten beide unkenntlich, weil sie beide in dem innigsten Bunde zu verknüpfen wußten. Es ist weder Anmuth, noch ist es Würde, was aus dem herrlichen Antlitz einer Juno Ludovisi zu uns spricht; es ist keines von beiden, weil es beides zugleich ist. Indem der weibliche Gott unsere Anbetung heischt, entzündet das gottgleiche Weib unsere Liebe, aber indem wir uns der himmlischen Holdseligkeit aufgelöst hingeben, schreckt die himmlische Selbstgenügsamkeit uns zurück. In sich selbst ruhet und wohnt die ganze Gestalt, eine geschlossene Schöpfung, und als wenn sie

jenseits des Raumes wäre, ohne Nachgeben, ohne Widerstand; da ist keine Kraft, die mit Kräften kämpfte, keine Blöße, wo die Zeitlichkeit einbrechen könnte" u. s. w. (Schiller Ueber d. ästh. Erz. d. Menschen. Br. 15). Der Halbgott, der unbestimmtere (Gebiet des Genre) und der geschichtlich bestimmte Mensch (Porträtgebiet) entfernen sich stufenweise von diesem reinen Gleichgewicht ihrer persönlichen Einheit mit der absoluten, aber der Geist der Plastik muß dennoch auch sie in dieses Element tauchen und jener Abglanz, von dem in §. 606 die Rede war, läßt zwar dem bestimmten Wollen dieser Naturen eine Haltung stärkerer Einseitigkeit, aber es ist die Gleichmäßigkeit, die Ruhe im Sturm, es ist der Ausdruck des objectiven Sinns, der das Schicksal ohne Widerrede hinnimmt und dadurch mit ihm Eins wird, mit dem Sein des Ewigen in Eins zusammenwächst, was auch sie in einer ununterbrochenen Linie an die Allheit des Göttlichen knüpft. — Nun erst ist Bedeutung und Grenze des Individualismus in das volle Licht gestellt. Er mag innerhalb seines Spielraums näher oder ferner um die Grenze schweifen, wo in herberer Form die irrationaler gemischte Eigenheit des Charakters sich ausdrückt, aber jenseits der feinen Grenzlinie liegt das Unplastische.

Wir sind so von allen Puncten aus auf die allgemeinen Sätze zurückgeführt, die wir der Entwicklung der einzelnen Momente vorangeschickt haben. Sie sind nicht wiederholt, sondern ausgeführt, ausgefüllt worden. Zum Schlusse können wir nun auf den Begriff des Charakteristischen zurückblicken, der um seiner Vieldeutigkeit willen als ein verwirrender bezeichnet ist in §. 39. Charakteristisch könnte man selbst die allgemeinen Züge der Gestalt nennen, denn Charakter kann auch den reinen Gattungstypus bedeuten; doch hat man bei diesem unbestimmten Begriffe vielmehr das im Auge, was wir genauer Individualismus und Naturalismus nennen. Es handelt sich in dieser Streitfrage um das Ganze des Kunstgebiets und dieß ist eigentlich die Verwirrung. Schon zu §. 39 ist gesagt, daß das Besondere und Einzelne ganz verschieden wiege in den verschiedenen Grundformen des Schönen, Zeitaltern des Ideals und Künsten. In der Bildnerkunst nun wiegt der reine Gattungstypus stärker, als die besondern und einzelnen Formen; wer sich also gegen das Charakteristische erklärt, fühlt plastisch. Schelling (Ueber d. Verh. d. bild. K. g. d. Natur) hat über diesen Begriff Tiefes und Geistvolles ausgesprochen: die Bestimmtheit in der Natur und als lebendiger Charakter der Individualität ist nie eine Verneinung, sondern stets eine Bejahung; wer das Wesen ergriffen, darf auch die Härte und Strenge nicht fürchten, denn sie ist Bedingung des Lebens; die Natur dringt auf Bestimmtheit, Verschlossenheit, ehe sie zur Milde der Vollendung fortgeht; daher muß auch der Künstler erst im Begrenzten treu und wahr sein, um im

Ganzen vollendet und schön zu erscheinen; da gilt es, mit dem Naturgeiste zu ringen, nicht in schlaffem und weichlichem, sondern in starkem und muthigem Kampf; anhaltende Uebung der Erkenntniß desjenigen, wodurch das Eigenthümliche der Dinge ein Positives ist, muß ihn vor Leerheit, Weichheit, innerer Nichtigkeit bewahren, eh er es wagen darf, durch immer höhere Verbindung und endliche Verschmelzung mannigfaltiger Formen die äußerste Schönheit in Bildungen von höchster Einfalt bei unendlichem Inhalt erreichen zu wollen; nur durch die Vollendung der Form kann die Form vernichtet werden; die schnell erlangte äußere Harmonie ist innerlich nichtig; Lehre und Unterricht haben der geistlosen Nachahmung schöner Formen, der Neigung zu einer verzärtelten, charakterlosen Kunst entgegenzuwirken; jene erhabene Schönheit, wo die Fülle der Form die Form selbst aufhebt, ist (nach Winkelmanns Wort vom geschmacklosen Wasser) allerdings charakterlos, aber sie ist es, wie wir sagen, daß das Weltall keine bestimmte Abmessung habe, weil es alle in gleicher Unendlichkeit enthält, oder daß die Kunst der schöpferischen Natur formlos sei, weil sie selbst keiner Form unterworfen ist; die Vereinigung der höchsten Fülle von Formen mußte in den griechischen Bildern der vollkommensten oder göttlichen Naturen von der Art sein, daß die niedrigeren Eigenschaften unter höhere und alle zuletzt unter Eine höchste aufgenommen wurden, in der sie sich zwar als besondere gegenseitig auslöschten, dem Wesen und der Kraft nach aber bestanden, so daß das Charakteristische in der hohen und selbstgenügsamen Schönheit dennoch ununterscheidbar fortwirkte, wie im Krystall, ist er gleich durchsichtig, die Textur nichts destoweniger besteht: jedes charakteristische Element wiegt, wenn auch noch so sanft, mit und hilft die erhabene Gleichgültigkeit der Schönheit bewirken; charakteristische Schönheit ist die Schönheit in ihrer Wurzel, aus welcher dann erst die Schönheit als Frucht sich erheben kann; das Wesen überwächst wohl die Form, aber auch dann bleibt die Form als das Charakteristische die noch immer wirksame Grundlage des Schönen. Dann unterscheidet er aber verschiedene Künste und gibt der Malerei den weiteren Spielraum zu.

Von der Thierdarstellung ist noch zu sagen, daß hier an die Stelle der menschlichen Charaktertypen, wie sie in individueller Bestimmtheit ein sittliches Pathos vertreten, verschiedene Thiergattungen mit den Unterschieden der Alter, Geschlechter, der Affecte und Thätigkeiten treten. Das allgemein Ideale, was in der Menschenbildung die Härte der Bestimmtheit auflöst, ist hier der Ausdruck der organischen Naturkraft überhaupt, die sich mit ihrer Wellenbildung über alle Schroffheit der besondern Thierbildung hinlegt, in der Sättigung und Rundung der Form jede an den mütterlichen Schooß des Naturganzen hinüberleitet und jene

Stimmung erregt, die im A. Test. ausgesprochen ist, da der Herr alle seine Werke beschaut und siehe da! sie waren sehr gut.

§. 626.

1. **Die Composition drückt in der Bildnerkunst ihr inneres Leben wesentlich in Linien-Verhältnissen aus. Die hier auf's Neue sichtbare Verwandtschaft mit der Baukunst tritt ferner darin hervor, daß Ueberordnung und Unterordnung sich vielfach in Unterschiede des Größenmaaßes verwandeln und daß in dem Gegenübergestellten (§. 497, 1.) architektonische Symmetrie**
2. **anklingt. In der Hauptaufgabe der Sculptur, der einzelnen Bildsäule, wo dieß Größenverhältniß seine Anwendung bei dem Attribute findet, entwickelt die Composition ihre Thätigkeit nach sämmtlichen Momenten (§. 495 — 501) am Gliederbau, der Haltung und Bewegung der Gestalt.**

1. Das Bildwerk ist nicht eine Licht- und Schatten-Einheit, denn das Licht ist ja hier nur das aufzeigende Medium, in welches die wirklich raumfüllende Gestalt hineingestellt wird; das natürliche Licht wechselt und zeigt die Schönheit nach verschiedenen Seiten, das Bleibende in diesem Wechsel ist das Formenleben, wie es in der Linie als der Grenze des Festen ausgesprochen ist. Darstellung der Kraft, Ruhe, des Leidens, der Geistesform, des Charakters: alles Innere geht in dieses Linien-Leben heraus, findet darin seinen Ausdruck, wird in diesem körperlichen Niederschlage, seinen Wellen, Zügen, Flächen, dem Gesammtbilde des Divergirenden und Convergirenden, Ansteigenden und Absinkenden, Eingetieftem und Erhobenen durchgefühlt. Die Linie ist daher hier ganz ein von qualitativem Leben durchdrungenes Quantitatives, und zwar anders, als in der Baukunst, wo sie nur andeutet. Jene Symbolik der Linie (vergl. §. 564) ist nicht aufgehoben; es herrscht insbesondere die runde mit der dort ausgesprochenen Bedeutung, sie liegt auch der Mimik der Bewegungen zu Grunde; aber das Symbolische ist zugleich unendlich überwunden, indem es in den Formen des Leibes lebt, welcher der innewohnenden Seele als ununterschieden eigenes Organ angehört, und indem ein unendliches Ineinander von Linien die Bedeutung der einzelnen in dieß Ganze so aufhebt, daß sie für sich nicht mehr zu verfolgen ist. Es handelt sich aber nicht nur von dem einzelnen Körper, sondern ebenso von dem Rhythmus in einer Verbindung mehrerer, wo denn das innere Leben der Gruppe in einer reicheren Musik von Linien sich verkörpert. — Ist nun dieses Linien-Leben ein qualitatives, so tritt doch im Qualitativen selbst noch einmal das Quantitative auf, indem Dignitäts-Grade sich in Größen-Unterschiede übersetzen, wie dieß einer Kunst natürlich ist, welche, obwohl zum Erhabenen des geistigen Ausdrucks fortgeschritten, doch das Erhabene

des Raumes (vergl. §. 609, 2.) als eine wesentliche Bestimmtheit festhält. Diese Rückführung eines innern Verhältnisses auf ein äußeres soll allerdings nicht mehr schlechthin herrschen wie in der orientalischen Kunst, namentlich in Aegypten, wo nicht nur der Gott, sondern auch der König neben dem Volke wie ein Riese erscheint; es ist nicht ein stehender Werth des Gegenstands an sich, sondern die Absicht des Kunstwerks, die Bedeutung dahin oder dorthin zu legen, was dieselbe bestimmt. So zeigt die der Natur widersprechende verhältnißmäßige Kleinheit der Thiere in den Herkuleskämpfen, der Gruppe von Monte Cavallo und wo solche als Attribut verschiedener Götter auftreten, daß hier kein Bildwerk beabsichtigt ist, das ebensosehr Thierstück als Menschendarstellung sein soll, und ebenso die Kleinheit menschlicher Figuren, daß sie nur Attribut sind, wie Nike auf der Hand des Zeus, oder daß überhaupt auf ihnen in diesem Zusammenhang nicht der Nachdruck liegt. Eine andere Seite dieses quantitativen Ausdrucks für ein Qualitatives ist die Höherstellung des Bedeutenderen, das dann den natürlichen Mittelpunct bildet, zu dessen Seiten Untergeordnetes, das sich zueinander als ein Nebengeordnetes verhält, sich gegenübersteht; letzteres Verhältniß wird sich dem Auge als ungefähr gleiche Höhe darstellen, und wir sind hiermit eigentlich sogleich zur pyramidalen Linie geführt, die wir aber erst weiterhin auffassen werden. Dieß Alles ist Anklag oder Nachklang des benachbarten Gebietes der Baukunst. Die Symmetrie hat freilich noch eine andere Bedeutung, als die der entsprechenden Größe, Höhe, darüber s. im folg. §.

2. Die einzelne Figur ist das Hauptgebiet der Bildnerkunst, dieß folgt aus §. 606; sie entfaltet sich mehr in der Gruppe, aber sie zeigt ihren ganzen Reichthum gesammelt in der Statue; es verhält sich dieß zu einander wie Affect und Ruhe, vergl. §. 625, 1. Ueberordnung, Unterordnung und Nebenordnung, Contrast, seine Vorbereitung, Motivirung, Lösung, Rhythmus und Bestimmtheit der Begrenzung: alles dieß ist nun am Linienleben des Wunderbaues der Gestalt an sich zu entwickeln. Diese sämmtlichen Momente sind eigentlich schon an sich im Stoffe gegeben von der großen Compositionsmeisterinn, der Natur, der Bildhauer hat sie in seiner Weise zum Idealen zu erheben. Das an sich rhythmische System der Proportionen (vergl. §. 617) verschärft er zum festen Generalbaß des Concerts der lebendigeren Theile: unter dem übergeordneten Haupte gruppiren sich symmetrisch die gleichen Seiten des Rumpfs und die Paare der Bewegungsorgane; das Verhältniß aller Erstreckungen nach Länge und Stärke untereinander, das schlank Aufgeschossene und das breit Gewölbte, das frei Gedehnte und in Gelenken Vereinigte bildet den starken Tact, Grundton und Tempo zu dem Vollen und Entfalteten des Baues mit seinen Muskeln, Bedeckung und allen feineren Bildungen. Alle

Theile unter sich stellen ein reiches Leben von milden und starken Contrasten, von harter Kraft und schutzloser Weichheit, Fläche, Eintiefung, Welle dar, aber Alles bereitet in der organischen Herauswicklung des einen Gliedes aus dem andern sich gegenseitig vor, Eines motivirt das Andere, Eines löst das Andere auf und führt überleitend weiter; die „unendliche Kreisbewegung" in sämmtlichen überkleidenden Weichtheilen mildert alle Härten, übergießt Alles mit dem Flusse des wärmeren, volleren Rhythmus. Obwohl nun die Kunst alle diese Momente durch jene Stylisirung, die wir schon kennen, erhöht und klärt, so würde doch das Ganze zu einem todt Symmetrischen, weil es durchschnitten in zwei ganz gleiche Hälften zerfiele, wenn nicht der Bildner durch das Spiel der Bewegung eine neue Welt von freien Contrasten zugleich einführen und lösen würde. Die Natur thut dieß auch, aber in zufälliger, roher, verworrener oder eckig hart gemessener Weise. Es tritt jetzt Alles, was wir über die Behandlung der Bewegung §. 622 gesagt, unter den Standpunct der Composition, des ausdrücklichen Rhythmus-Gesetzes, und ist darnach zu ergänzen. Der Bildhauer hebt nun die unbelebte Symmetrie auf und führt in die so gebildeten Contraste eine neue Symmetrie ein. Dieß gilt hauptsächlich von den Bewegungsorganen: vergleicht man Arm mit Arm, so wird die ursprüngliche Symmetrie sich in Contraste auflösen, indem der eine gehoben, aufgestützt, der andere gesenkt oder, die stärkere Bewegung des ersteren begleitend, schwächer gehoben, zurückgeworfen ist; Fuß mit Fuß: so ist der eine aufgestemmt, vorgeworfen, der andere spielend vorgesetzt, übergeschlagen, zurückgeworfen; vergleicht man Fuß und Arm derselben Seite, so ist auch hier Contrast: der Fuß schreitet, der Arm hängt ruhig, der Fuß fährt zurück, der Arm vor und in die Höhe, der Fuß ruht, trägt ruhig, der Arm handelt. Geht man nun vom Arm der einen Seite zum Fuße der andern, also über das Kreuz, so werden sich diese Contraste irgendwie in einer Symmetrie lösen, etwa, wo es zwanglos geschehen kann, so, wie im Gange des Pferdes, das den Vorder- und Hinterfuß der entgegengesetzten Seiten gleichzeitig hebt: z. B. rechter Fuß, linker Arm aufgestemmt, linker Fuß, rechter Arm nachläßig spielend, oder es wird sich statt der kreuzweisen Aehnlichkeit der Lage und Stellung eine große Linienflucht darstellen, welche von einer Seite nach der andern hinüber geht und zwar natürlich nicht von einer zweiten ähnlichen quer durchschnitten wird (sonst entstünde das Kreuz der Windmühlenflügel), wohl aber auf der andern Seite ein Gegengewicht findet, wie z. B. bei dem borghesischen Fechter eine große Linie vom zurückgeworfenen linken Fuß zum emporgehaltenen linken Arm und zum Kopfe geht, wogegen auf der andern Seite der Unterschenkel des vorgeworfenen rechten Fußes und der zurückgestreckte rechte Arm parallele Linien

bilden, welchen der Oberschenkel des ersteren das Gegengewicht gibt. Eine ähnliche große Hauptlinie geht von rechts unten nach links oben durch die Figur des Laokoon. Dieß sind nun die unter dem Namen Contrapost bekannten Contraste der entgegengesetzten Gliederlagen. Die Contraste gehen aber tief ins Einzelne als Antagonismus der Muskeln, des Passiven und Activen, des halb und ganz Activen. Aber auch dieser durch das Einzelne fortgeführte Contrast enthält schon an sich auch seine Lösung, denn der sogenannte Antagonismus ist ja lebendige gegenseitige Unterstützung, Wechselwirkung, und die künstlerische Abrundung aller Bewegungen hebt überdieß den Augenschein des Widerstreits auf in jenen Einen Lebensstrom, der durch das Ganze ergossen im Haupte, das, selbst geneigt, gewendet, zur Auflösung der todten Symmetrie wesentlich mitwirkt und, obwohl ohne Anspruch tyrannischer Beherrschung, die Bewegung des Ganzen im Seelenspiegel des Ausdrucks zur höchsten Einheit concentrirt. Wir haben nur das Wesentlichste hier angedeutet; die Modificationen sind unendlich wie die Erfindung; es können sich auch die gegenüberstehenden Organ-Paare oder die Organe derselben Seite ähnlich bewegen, dann tritt im Gleichen ein milderer Contrast des Ungleichen ein, der irgendwie zugleich jene Kreuz-Linie herstellt. Die Organe sind ja selbst getheilt in ihre drei größeren, in die untergeordneten und feinsten Gelenke, der leiseste Unterschied der Bewegung auf der einen Seite gegenüber der anderen oder unten gegen oben zieht die ganze benachbarte Muskelgruppe mit sich und so verliert sich der Faden des Bestimmbaren in dem reichen Gewoge der Formen.

§. 627.

Löst nun die Bildnerkunst diese Einheit in eine *Mehrheit von Figuren* auf, so ergibt sich zunächst im *Relief* die *Längerichtung* des streifenförmig Angeordneten. Die Composition ist hier vorerst eine lockere, welche ihre Figuren ohne weitere Verbindung, als die Beziehungen der Symmetrie des gegenüberstehenden Aehnlichen, aneinanderreiht; sodann eine lebendiger vereinende, worin nicht nur einzelne Gestalten, sondern ganze Gruppen untergeordnete Einheiten bilden und alle jene Momente §. 495—501 in reicherer Mannigfaltigkeit sich geltend machen; endlich eine enger verflechtende, geschlossene, handelnde Gruppen bildende, die sich auf quadratische Felder zusammenzieht.

Mehrheit von Figuren ist eigentlich Auflösung der göttlichen Einheit in die Vielheit; mehr darüber im Abschnitt von den Zweigen. Warum wir von der Längen-Composition der an die Architektur im engsten Sinn angeschlossenen Sculptur, dem Relief, beginnen, wird der Fortgang

zeigen. Wir haben hier das Prinzip des Neben- oder Hintereinander in Reihenform. Die einzelne Figur wird zur untergeordneten Compositions-Einheit. Das Uebergeordnete wird hier noch nicht höher stehen, sondern nur entweder vornen am Anfang der Reihe, oder mitten, oder als abschließendes Bedeutendstes zu hinterst. Es unterscheiden sich nun verschiedene Formen der innern Verbindung dieser Reihen. Die lockerste Verbindung ist bloße Zusammenstellung ohne alle Handlung. Hier ziehen sich die Momente der Composition ganz architektur-artig in den bloßen Begriff der Symmetrie zusammen. Die Figuren selbst sind verschieden in Charakter, Formen, Kleidung, wohl auch in Bewegung, doch nicht bedeutend; dieß ist die einzige Form des Contrasts, die zunächst freilich weit über dem Architektonischen steht; die allgemeine Einheit, die über diese Verschiedenheit herrscht, ist nur der Begriff der gleichen Gattung: 12 Götter, 9 Musen, Grazien, die irgendwie zusammengehören, Heroen, die etwas gemeinschaftlich ausführen wollen oder ausgeführt haben, u. s. w., und diese Einheit bethätigt sich nicht anders, als in der Gemeinsamkeit des Aufmarschirens. Zwischen diesen zwei Enden, der Einheit und Vielheit, liegt nun kein concreteres Band, als das der Symmetrie, die hier allerdings nicht mehr blos quantitativ ist, sondern in einem Gegenüber des Aehnlichen besteht, so daß entweder fortlaufend je zwei Figuren, getrennt durch eine mittlere, die selbst wieder einer dritten entspricht, sich entsprechen, oder die ganze Reihe durch eine bedeutendere Figur, wie Zeus in der Mitte zwischen den Göttern, Apollo unter den Musen, in zwei Seiten getheilt wird, die einander entsprechen und etwa selbst wieder überdieß in der ersteren Weise symmetrisch belebt sind. An einer reicheren, bewegteren Form, wo schon lebendige Verbindung eingetreten ist, kann man sich dieses Gegenüber, das sich doch auch in ihr forterhält, klar machen, wenn man z. B. sieht, wie in der Aegineten-Gruppe dem gefallenen Griechen in der einen Winkelspitze der gefallene Troer in der andern, dem knieenden Lanzenkämpfer der knieende Lanzenkämpfer, der knieende Schütze dem knieenden Schützen, der anlaufende Speerschütze dem anlaufenden Speerschützen mit so geringem Unterschied entspricht, daß nur der troische Bogenschütz erst schießt, während der griechische schon abgeschossen hat u. s. w., bis endlich in den zwei letzten Figuren zu Seiten des Mittelpunkts, der Athene, die Symmetrie der nicht mehr symmetrischen Handlung, wo ein Held den Gefallenen aufzuheben sucht, Platz macht. Die innige Verbindung, die wir an diesem Beispiel einer Kämpfergruppe schon theilweise vorausgenommen, tritt nun, doch zunächst noch schwächer, ein, wenn die zusammengestellten Figuren etwas Gemeinschaftliches wirklich vornehmen, aber nichts, was sie in bewegter Weise mit einander verflicht, sondern vielmehr nur Reihenartige Gesammtbewegung mit sich

bringt, wie Tanz, bacchischer Zug, Prozessionen, Triumphzug. Es tritt nun ein reiches Leben von Werth-Unterschieden (z. B. zuschauende Götter und Menschen), von Art-Unterschieden, wie auf dem Parthenon-Friese Geschlechter, Lebensalter, Würden, Mensch und Thier u. s. w. ein; auch ist es nicht blos ein einförmiges Aufziehen, die Figuren wenden sich zu einander, sind so und anders beschäftigt, der Gegensatz des Zuschauens zum Handeln begründet eine vollere Mitte, die Symmetrie hört nicht auf, aber je höher die Werke an Kunstentwicklung stehen, desto belebter und reicher sind die Verschiedenheiten der übrigens entsprechenden Seiten; ja die Haupt-Aufgabe ist, eine Darstellung, die an sich eintönig wäre, durch Contraste zu beleben, wodurch die herrschende Einheit des gemeinschaftlichen Thuns erst zum Rhythmus wird. Allein dieser gründet sich wesentlich erst darauf, daß nun ein Weiteres zwischen die Einheit und die Vielheit tritt: untergeordnete Einheiten mit ihrer Vielheit, einzelne Gruppen, ja in kleineren Gruppen wieder ein Unterschied größerer und kleinerer; die großen Gruppen z. B. im Parthenon-Friese, bestehend aus dem Zuge der Jungfrauen, Reiter, Wagenlenker, sondern sich wieder in die näher zusammengestellten, in Gespräch u. s. w. zueinander gewandten Figuren, und nun erst tritt als die letzte Einheit in diesen Einheiten die einzelne Figur in das Auge, jede wieder in anderem Motiv aufgefaßt; aber der ganze durchschnittene und getheilte Zug bewegt sich gemeinschaftlich fort zu dem Ziele, wo dem Priester der Peplos überreicht wird. In dieser Fülle gilt es ebensosehr, nicht zu wenig zu geben, namentlich den Raum gleichmäßig zu benützen, als nicht zu viel, sondern mit dem Schlusse wirklich abzuschließen. Ein Aufzug, Tanz, ist in gewissem Sinne auch eine Handlung, doch sind alle theilnehmenden Personen nicht eigentlich aufeinander, sondern unmittelbar auf ein Gemeinschaftliches bezogen; die dritte und innigste Form der inneren Verknüpfung tritt erst ein, wenn in eigentlicher Handlung innigere gegenseitige Beziehung der Betheiligten zur Darstellung kommt. Dieß eben ist noch nicht der Fall in jenen loseren Formen: die Aufziehenden und Zuschauenden unterhalten sich zwar untereinander u. drgl., aber nur nebenher. Die ruhigere Weise der durchgeführten Form wechselwirkender Handlung ist eine Zusammenstellung Berathender, Spielender, der stärkere und lebhaftere Wettkampf, Jagd, kriegerischer Kampf, und es ist klar, daß die Längencomposition nirgends so voll und stark in Contrasten und ihrer Auflösung auftritt, als im letzteren Stoffe. Feurige Bewegung bildet nun den Rhythmus des Ganzen, der aber selbst wieder seinen Gegensatz in der Ruhe zuschauender, schützender Götter in sich aufnehmen kann, welche dann zugleich die Mitte für ein symmetrisches Gegenüber bilden. Der Kampf zerfällt nothwendig in kleinere Gruppen; jede bildet für sich einen starken Contrast der

Kräfte und Linien, der sich aber in einem Anklang von Symmetrie zugleich auflösen wird, in welchem jene Contraposte der einzelnen Figur (§. 626) sich nun als eine Wechsel-Ergänzung von Linien in mehreren Figuren entfalten. Die Gruppen selbst aber stehen eine zur andern in dem Verhältniß des Gegensatzes und zugleich der wechselseitigen Ergänzung, also der belebten Symmetrie, so daß z. B. hier ein Grieche eine Amazone besiegt, dort umgekehrt, oder mit weniger Contrast so, daß die ähnlichere Gruppe der ähnlicheren, aber in divergirenden Linien entspricht. Das Ganze hat sich nun doch in selbständigere Gruppen aufgelöst; jede derselben ist tiefer verbunden, verflochten, während vorher die aufgelösten Einzelfiguren sich enger als Ganzes in ihrer Gesammtheit zusammenschlossen. Es ist daher ein Herausstreben aus der Längen-Composition sichtbar, und dasselbe verwirklicht sich in dem getrennten einzelnen Felde, das nur Eine Gruppe darstellt, in der Metope namentlich (Rundfelder gehören mehr zur Zierplastik, Halbrundfelder, wenn sie architektonisch groß sind, zur Gattung der Giebelfelder). Die Längencomposition zieht sich nun zur quadratischen zusammen, d. h. richtiger, die Art der gegebenen Fläche hat keinen Einfluß mehr auf die Composition, sondern diese ordnet wie ein freies Sculpturwerk nur noch den Bedingungen folgend, die sich überhaupt aus der Anheftung an die Fläche ergeben, ihre sparsamen Gruppen.

§. 628.

1. **Die Composition, die ihr Werk von der Fläche löst, aber noch an ihre architektonische Flucht anschließt, hat im Dreiecke des Giebelfelds den günstigen Rahmen für sämmtliche Hauptmomente ihrer Rhythmusbildenden Thätigkeit, worin Ueberordnung und symmetrische Unterordnung sich in der pyramidalen Form entfaltet. Diese ergibt sich als die der Bildnerkunst überhaupt**
2. **entsprechende aus §. 626 und herrscht auch in der freien Sculptur. Doch tritt auch in der letzteren das Prinzip der reihenartig lockern Länge-Composition neben dem der engern, von lebendiger Situation und Handlung bis zur engsten Verflechtung fortschreitenden und eine rein geschlossene Einheit von Contrasten bildenden wieder hervor.**

1. Die von der Fläche losgetrennte und doch ihrer Flucht folgende Sculptur ist ganz die Mitte zwischen der völlig freien und dem Relief; sie hat von diesem die Eigenschaft, daß die Figuren nur von Einer Seite zu sehen, wenigstens strenger nur auf Eine berechnet sind, also den Einen Plan und die Längsrichtung, von jener zunächst die volle Ausführung, nur natürlich mit Vernachlässigung der Rückseite, und die geschlossenere Composition. Diese Geschlossenheit gründet sich aber hier auf ein von außen

Gegebenes, die stumpfe Dreieckform des Giebelfelds, denn dessen Schmuck ist es ja natürlich, wovon es sich hier handelt. Da wird denn, wie gerufen, von außen hinzugebracht, was ohne dieß Zubringen die Bildnerkunst auch aus sich entwickeln müßte. Wir haben nämlich zu §. 626 gesehen, wie jene Uebersetzung des qualitativ Bedeutenderen in ein quantitativ Größeres nothwendig auch nach der Höhe wirken muß, wie nun, wenn das Uebergeordnete sich erhebt, das Untergeordnete, das sich zu einander als Nebengeordnetes verhält, in verschiedenen Abstufungen zwanglos symmetrisch zur Seite tritt, und damit ist die Pyramidalform, natürlich nicht in geometrischer Regelmäßigkeit, gegeben; im Giebelfeld aber bringt die Baukunst diesen Rahmen entgegen, zugleich erlaubt die ausgedehnte Fläche innerhalb desselben eine größere, figurenreichere Composition, als die ganz freie Plastik diese entwickeln kann, und zwar eine geschloßnere, als im Relief, wiewohl eine weniger geschloßne, als in dieser. Das symmetrisch Nebengeordnete kann nun an sich kleiner sein, als die Mitte, wie Menschen gegenüber einer Gottheit (z. B. die Helden der Aegineten-Gruppe neben Athene), Kinder neben der Mutter (Niobe-Gruppe), oder durch Sitzen, Knieen, Liegen dem sich verengenden Dreieckschenkel angepaßt, oder Beides zugleich. Auch bloße Füllfiguren, wie ein liegender Flußgott, um das Local zu bezeichnen, wohl auch bloße Stücke solcher, wie das aufsteigende und niedertauchende Gespann des Helios im östlichen Parthenongiebel, mögen dienen, den äußersten Winkel zu besetzen. Die Composition kann nun eben wieder die losere oder die inniger verbindende, untergeordnete Gruppen in Gruppen bildende sein: bloße Zusammenstellung oder Handlung; die Handlung im Mittelpunkt, die Zuschauer umher wie im westlichen Tympanum des Parthenon, wo Athene, die Rosse bändigend, mit dem zurückfahrenden Poseidon die schön divergirende mittlere Gruppe bildet, während auf den Seiten die Gruppen der Zuschauer in verschiedenen Graden der Theilnahme sich abstufend nach den Winkeln des Dreiecks hin absinken; oder ein Herrschen, Schützen in der Mitte, Handeln, Kämpfen auf den Seiten; oder Kampf, Bewegung überall, am stärksten in der Mitte. Auch ein Auf- und Absteigen ist wohl motivirt, wie über der Trinkhalle zu Baden die zur labenden Nymphe aufsteigenden Kranken, die herabsteigenden Verjüngten; ein sehr schöner Gedanke. Neben dieser äußern Symmetrie der Höhenmaaße herrscht aber, je belebter eine solche Composition, desto kräftiger auch die innere und greift durch milden oder starken Contrast als ein freies Entsprechen der Figuren und Gruppen auf den Seiten und durch die Mittelgruppe selbst hindurch.

2. Die freie Plastik wäre durch die Nothwendigkeit, das sich Decken ihrer Formen zu vermeiden, auf einen engen Spielraum eingegränzt, wenn sie

nicht auch in ihrer Art eine Längen-Composition hätte: Zusammenstellung von Figuren, die durch ein deutlich erkennbar Gemeinsames vereinigt, aber nicht in eigentlicher Handlung verflochten sind, doch auf Einer Basis, oder zwei solche locker verbundene Gruppen auf zwei Basen sich symmetrisch entsprechend. Solcher Art war die Zusammenstellung und Gegenüberstellung achäischer und troischer Helden zu Olympia in zwei Halbkreisen und die turma Alexandri von Lysippus. Diese Form der Composition, die so geeignet wäre, große historische Ideen monumental zu entwickeln, ist viel zu sehr vergessen; Zusammenstellungen geschichtlicher Charaktere, die Einer Sache angehören, Einer großen Idee dienen, wären gerade für unsere historisch gesinnte Zeit der rechte Stoff für reiche Monumente und der rechte Ersatz für den Olymp. Einige nähere Wechselbeziehung werden die Statuen allerdings auch hier haben müssen, damit sich diese Form von der noch lockereren, der Aufstellung von entsprechenden Statuen auf verschiedenen Postamenten, wie z. B. der Rossebändigenden Dioskuren, und der bloßen Vereinigung verwandter Darstellungen durch Einen Raum, Saal, Halle, Grabgebäude unterscheide; sie werden sich wie im Gespräch begriffen zueinander wenden, sich zum Kampfe anfeuern u. s. w., dürfen überhaupt nicht allzusehr getrennt stehen; ein größerer Zwischenraum gemeinschaftlicher Basis würde selbst Figuren, die sich zueinander wenden, nicht zu Einem Werke zusammenfassen, denn es fehlt die Scenerie, die das Theater hinzugibt (vergl. Schleiermacher Vorles. über d. Aesth. S. 591. 592), an dessen Aufstellungen übrigens die auseinandergezogene Composition allerdings erinnert. Die architektonische Gruppirung an einem Denkmal (vergl. §. 609, Anm. 1.) ist verwandt, aber schon enger ansammelnd. Die schwierigste Leistung der Bildnerkunst ist nun aber die freie Gruppe. Zunächst erweitert sich die Einheit zur Zwei; die Pyramidalform kann sich noch nicht entwickeln, die Zusammenfassung der Zwei kann nur in der Bewegung, im Ausdruck liegen. Die losere Form ist die, wo zwei Figuren zusammengestellt sind, die sich nicht zu einander wenden, sondern nur von derselben Stimmung beherrscht sind, wie z. B. die Gruppe von Ildefonso; da ist der Contrast noch mild und sanft, seine Auflösung nur der durch das Ganze-gehende Zug und Geist. Bewegter wird die Gruppe, wenn die Gestalten in freundlichem Affect (Amor und Psyche) oder gemeinschaftlich traurigem (Gruppen der Abschiednehmenden Ehegatten) oder gemischtem (Orestes und Elektra) sich zueinander kehren, sich fassen, umarmen, oder gar in feindlicher Erbitterung, furchtbarer Handlung bei schrecklichem Leiden sich bekämpfen, verschlingen, aneinander klammern u. s. f. Die engste Form ist das Symplegma, wie in dem Ringerpaare zu Florenz, wo Glied gegen Glied, Muskel gegen Muskel sich wie zum

Antagonismus der Formen in Einem Leibe zusammendrängt; eigentlich ist aber doch mehr künstlerischer Gegensatz vorhanden, wo ein vollerer Unterschied von Stufen der Handlung und zugleich Formen des Lebens die Figuren in der Verschlingung zugleich auseinander hält, wie in der mehrerwähnten Ludovisischen Gruppe das Auge von der schlaff niederhängenden schon getödteten Frau oder Tochter zu dem straffen, wilden, eben erst sich tödtenden Mann aufsteigt, um wieder zu jener milderen Form gerührter niederzusteigen, so daß dieses mildere Bild des Todes zugleich als Vorbereitung und Lösung zu dem gewaltsameren im Manne sich verhält. Gegensatz von Thier und Mensch im Kampf oder freundlichen Verkehr bietet starken, aber weniger tiefen Contrast. Die vollere Gruppe wird sich naturgemäß zur Dreizahl der Figuren neigen, weil in dieser die Hauptmomente der Composition: Ueberordnung mit symmetrischer Unterordnung, Vorbereitung, höchster Gipfel, Lösung und darin das volle Leben und die Versöhnung der Contraste mit der ganzen Einfachheit und Sparsamkeit, welche diese Kunst fordert, sich entwickeln lassen; bei den Alten ging auch hierin das Schauspiel voran (vergl. Winkelmann G. d. K. Band 2, S. 178). Die Gruppe des farnesischen Stiers ist bekanntlich durch spätere Zuthat überladen. Kindergestalten, Thiere oder halbthierisch mythische Wesen werden am ehesten eine Gruppe über die Zwei- oder Dreizahl vermehren können (die berühmte große Gruppe des Skopas: Achilles und Thetis von Meeresgottheiten nach der Insel Leuke geführt, war wohl in aufgelöster Composition gehalten). Die Pyramidalform tritt nun aus den nachgewiesenen Gründen in Kraft; man darf aber dabei nicht an gleich volle Geltung aller Seiten einer vielseitig vorgestellten Pyramide denken, vielmehr ist nur Eine Seite die vollgültige, denn gerade hier kehrt in gewissem Sinn der Standpunct des Reliefs wieder: die Gruppe ist nämlich zwar bestimmt, umwandelt zu werden und eine Vielheit schöner Gruppen zu entfalten, aber doch auf Einen Gesichtspunct vor allen berechnet und daraus ergibt sich, daß sich die Figuren von der Hauptseite als ein Nebeneinander präsentiren müssen, wie angelehnt an eine verticale Fläche; auch wird nur so erreicht, daß sie sich wenig mit den Gliedern decken; es ist dieß natürlich auch bei der Gruppe von nur zwei Figuren der Fall, aber es drängt sich erst hier in seinem Nachdruck auf, indem die in der Dreizahl begründete Pyramidalform wieder an das Giebelfeld erinnert, das dem Relief zunächst steht. Ein näheres Bild des rhythmischen Lebens in solcher Composition ist zu §. 500, 1. am Beispiele der Laokoongruppe gegeben. In der des farnesischen Stiers sehen wir zwei active Gestalten, tiefer, halbliegend zwischen ihnen die passive der Dirke; über ihr, die Pyramidenspitze bildend, bäumt sich der Stier, er bildet gegen sie den vollen Contrast des thierisch Wilden zu dem weib-

lich Menschlichen, Leidenden, die Brüder den nicht so schroffen, doch schneidend starken der strafenden Härte, beide unter sich den mildern der bloßen Beihülfe (Amphion) und der grausamen Ausführung (Zethos); der Zug der Linien geht stark von links nach rechts (vom Zuschauer) aufwärts von der schönen doppelten Wendung der Dirke nach dem Stier empor; dieser Bewegung arbeitet Zethos entgegen, der bemüht ist, den Stier am Strick herzureißen, und sich daher von rechts nach links hinüberdrückt und dort den Anklang des Pyramidalen auf der einen Seite herstellt, während Amphion auf der andern den Stier an Horn und Maul haltend sich mit gespreizten Beinen anstemmt und so, die Linien-Bewegung auf diesem Puncte fest abschließend, die Ausfüllung der Pyramide vollendet.

§. 629.

Durch den Anschluß an die Baukunst wird es möglich, die verschiedenen Arten: einzelne Figur, Relief, angelehnte und ganz freie Gruppe zur Entwicklung einer inhaltsvollen Idee in einem cyklischen Ganzen zu verbinden.

Das Hauptband der cyklischen Composition ist das Relief, auf dessen fortführenden, überleitenden Charakter schon §. 611 Anm. hingewiesen ist; es tritt nun mit den andern Formen zur Entfaltung eines umfassenden Künstlergedankens zusammen. Eines der herrlichsten Beispiele solchen großen Gesammtwirkens ist der Parthenon: die Metopen mit ihren Darstellungen des alten Athene-Cultus, der Thaten der Athene und des Erechtheus, der Kämpfe für Civilisation und Menschlichkeit gegen wilde Weibervölker und Halbthiere, die Theseus und seine Gefährten unter ihrem Schutze vollbracht, die Giebelfelder mit dem Bilde des ersten, Staunenerregenden Erscheinens der Athene unter den Göttern, ihres Sieges über das noch ungebändigte Pferd, dann hineinleitend zur Erscheinung der Göttinn der Panathenäenzug des Cellafrieses und endlich die Herrliche selbst im Heiligthum; nicht zu gedenken der Propyläen, des Nike-Tempels, des Erechtheums, des Waldes von Statuen umher, was Alles auf den Genius aller Bildung und Intelligenz und der Tapferkeit für die großen Zwecke prachtvoll hinwies. Die freie Gruppe fand, weil sie eigentlich die Gottheit in das Viele auflöst, seltener ihre Stelle da, wo diese in ihrer ungetheilten Majestät thronen soll, nämlich mitten im Heiligthum; doch gab es ja auch Tempel für zwei und mehrere vereinigte Götter, nur ist dabei immer eine ruhige Gruppe vorausgesetzt; übrigens kann sie auch vor den Tempel in's Freie treten, sie kann den Festraum des Palastes, der ebenso die verschiedensten Darstellungen zum Ausdruck Einer großen (politischen, ethischen) Idee zu vereinigen vermag, Vorhaus, Säulenhof schmücken. Auf Gallerieen kann noch eine Menge von einzelnen freien Statuen hinzutreten und einen umfassenden Gedanken weiter fortführen.

b.

Die Zweige der Bildnerkunst.

§. 630.

Die Bildnerkunst ist durch ihr innerstes Wesen so bestimmt an die zweite Stoffwelt (vergl. §. 417) gewiesen, daß der Eintheilungsgrund des Mythischen und nicht Mythischen alle andern Eintheilungsgründe hier besonders augenfällig durchkreuzt (vergl. §. 541). Ihre höchste Aufgabe ist die Darstellung des idealen Abbilds der Welt im Kreise der Götter und Heroen.

Die Aufstellung dieser Sätze geht genau aus der Darstellung des Wesens der Plastik hervor, vergl. insbesondere §. 606. Sie ist wesentlich Götterbildende Kunst, weil ihre Gestaltungsweise die ausdrücklich ideale, direct ideale ist. Wo Götter geglaubt werden, schlägt sich die Idee des Einen Göttlichen in einen Kreis idealer Personen auseinander, welche die verschiedenen Gebiete des Daseins stellvertretend in sich darstellen, und diese Personen gewinnen ihre Individualität in der Weise, wie sie im Allgemeinen §. 437 und eingehend in das künstlerische Verfahren §. 616, 1. und 621 aufgewiesen hat. Untergeordnete Genien, Halbgötter führen hinüber zur Sage, welche aus der wirklichen Menschenwelt Einzelne herausgreift, an den Götterkreis knüpft und so im Heroenkreise das Band zwischen dem idealen Spiegelbilde des Lebens und dem neben ihm gleichzeitig noch als Stoff des Ideals bestehenden Leben herstellt. Jedes weitere Eingehen würde den folgenden §§. vorgreifen oder schon bestimmter in den geschichtlichen Abschnitt hinausführen. Was unter dem Durchkreuzen der weitern Eintheilungsgründe verstanden sei, wird sich alsbald zeigen.

§. 631.

**Diese Durchkreuzung zeigt sich sogleich bei der Eintheilung, die sich auf 1.
die Stoff-Unterschiede der Phantasie (§. 403) gründet: das landschaftliche Gebiet wird schon durch die zweite Stoffwelt verdrängt; der Thierdar- 2.
stellung gesellt sich ein Kreis phantastisch zusammengesetzter Bildungen bei;
das ganze Gebiet des allgemein Menschlichen, wie es über die Unter- 3.
schiede der Formen, Sitten, Stimmungen bis hinauf zur Charakterdarstellung sich ausbreitet (Genre), zerfällt in eine mythische und nicht mythische Auffassung, doch so, daß immer diese sich jener nähert; das Geschichtliche endlich, 4.**

d. h. die in Handlung gesetzte Porträtdarstellung, wird von dem Mythischen auf einen schmalen Spielraum gedrängt, aber auch stellvertretend ersetzt und die Art dieses Ersatzes bewirkt zugleich, daß der Gegensatz zwischen dem allgemein Menschlichen und Geschichtlichen flüssig wird.

1. Wir beginnen die weitern Theilungen mit derjenigen, die ihren Grund hat in den Unterschieden der Phantasie, wie sie im Ganzen und Großen auf eines der Hauptgebiete der ursprünglichen Stoffwelt bezogen sind. Zuerst tritt das Landschaftliche auf; §. 599 hat die technischen Gründe gezeigt, warum es aus der Sculptur wegfällt; nun aber handelt es sich nicht mehr von technischen Hindernissen, sondern von einem positiven innern Grund, und zu diesem führt das, was zu §. 612 von andeutenden Hülfen zur Bezeichnung der Landschaft gesagt ist. In der That aber ist derselbe schon zu §. 437, 1. ausgesprochen: „Der Gott sog die Landschaft in sich auf" u. s. w., und dann in der letzten, tiefsten Bestimmung über das Wesen der Persönlichkeit in der bildnerischen Darstellung §. 606. Die technischen Hindernisse sind die frei gesetzten Schranken einer Kunst, die keine Landschaft braucht, weil sie dieselbe als Seele des Gottes schon hat. Drücken wir denselben Satz psychologisch aus, so erhellt, daß eine auf naive Einheit des Geistes und der Natur gewiesene Phantasie nicht die sentimentale Beziehung zu der landschaftlichen Schönheit haben kann, welche eine gegensätzliche Spannung zwischen jenen beiden Welten und einen daraus fließenden Reiz voraussetzt; ebendiese Form des Geistes sieht aber die gesammte Natur im Menschenbilde zusammengefaßt und das ideale Menschenbild ist der Gott.

2. Die Fabelwesen, worin Thier und Mensch, Thier und Thier zusammengesetzt war, Centauren, Meer- und Flußgötter, Faunen, Greife u. s. w., sind Ueberreste symbolischer Bildungen in der höhern Stufe des Mythus. Diese Ueberreste sind aber ein großer Vortheil für eine Kunst, welche für alles Ungefüge, Wilde, Unheimliche, furchtbar oder komisch Häßliche eine eigene Ablagerungsstelle bedarf, wo es, aus dem reinen Kreise des geläuterten Menschlichen ausgeschieden, eine Art besonderer Idealität für sich entwickeln kann. Den einmal ergriffenen Stoff gilt es denn ebenso auf die Schönheitslinie zurückzuführen, wie jene schwächern Ueberbleibsel der Symbolik: die Hörner-Reste des Bacchus u. s. w. Alle Verbindung fremdartig organischer Formen ist eigentlich unschön; die Griechen haben aber die Verbindungsstellen, z. B. den Punct, wo Menschenleib und Thierleib in einander übergeht, in so schön geschwungenen Linien behandelt, daß man das Unnatürliche vergißt, ja in die Täuschung einer wirklichen Erweiterung der Naturreiche versetzt wird. Es ist jedoch nicht blos von den Alten die Rede; die Bildnerkunst wird für alle Zeit

solcher Wesen bedürfen aus demselben Grunde, warum ihrer die Griechen bedurften: aus dem Grunde der Nothwendigkeit der oben genannten Ablagerung, die sich mit dem Prinzip symbolischer Abbreviatur einer ganzen Sphäre von Erscheinungen, Vorstellungen vereinigt. Was die wirklichen Thiere betrifft, so wird es immer Künstler geben, die vorzüglich auf diese Sphäre durch ihr Talent bezogen sind, woneben sie von der menschlichen Sphäre etwa namentlich noch das Heroische ergreifen, wie ein Myron bei den Alten, ein Kiß in der neuern Zeit. Einzelne mögen auch ihre Kraft mehr in einzelnen Thierarten haben.

3. Das Thierbild ist bereits Genrebild, so wie es sich nicht um Darstellung bestimmter, von der Sage vermeldeter Thiere handelt, sondern Formen, Bewegungen, Gewohnheiten, Charakter einer Thierart an sich Zweck der künstlerischen Darstellung sind. Da aber der Mensch Hauptgegenstand der Kunst, insbesondere der Bildnerkunst ist, so denkt man bei dem sogenannten Genre mehr an das menschliche Leben. Eigentlich umfaßt nun dieser Zweig allen und jeden Stoff, sofern darin der Mensch nicht dargestellt ist in Personen und Momenten, die entweder die wirkliche Geschichte oder die für Geschichte gehaltene Sage und Mythe aufgezeichnet, in dem Gedächtniß der Menschen festgestellt hat. Wenn man meint, diese negative Grenzbezeichnung umfasse positiv ein zu weites Gebiet, so ist dieß nur deßwegen, weil man die höhern Kräfte des menschlichen Lebens, sofern sie nicht in Thaten sich Ausdruck gegeben, die in die Gedenkbücher der eigentlichen Geschichte sich eingegraben, einem höhern Zweige zuzuweisen gewohnt ist, eben dem mythischen nämlich, den man dann in Weise des entsprechenden Bewußtseins wie eine Art höherer Geschichte ansieht. Dieß ist Irrthum; dieser höhere Theil der allgemeinen Stoffe kommt vielmehr, wo das Bewußtsein mythisch bestimmt ist, zweimal vor, im Mythus und außer dem Mythus. Die Sache verhält sich so: Genre heißt eigentlich ein Allgemeines, Gattungsmäßiges, und es begreift in sich jede Lebensform, seien es mehr anthropologisch die Formen der Altersstufen, Zustände, Geschlechter, oder mehr bezüglich auf Sitte das Thun und Treiben, Genuß, Spiel, momentane oder stehende Beschäftigung, also das Gebaren der Stände, oder ernster bewegtes Spiel, d. h. Kampfspiel, oder Zustände und Handlungen der Empfindung in Liebe, Ehe, Familie, Freundschaft, oder gewaltsamer Affect, z. B. im kriegerischen Kampfe, oder Erhebung der Seele im Gottesdienst, oder endlich der Charakter und seine Kämpfe in jedem Sinn, auf jeder Stufe: Alles dieß, so groß oder klein es sein mag, in seiner ganzen Eigenthümlichkeit belauscht und so dargestellt heißt Genre. Dieses umfassende Gebiet hat nun aber einen großen Theil seines Stoffes an zwei andere abgeben müssen. Das eine ist die Geschichte, in deren Annalen ein Theil der Erscheinungen

des immer gleich fließenden Lebens sich mit Namen und Zahl einzeichnet. In der geschichtlichen Handlung kommt an sich nichts Anderes zur Erscheinung, als das Allgemeine, die gattungsmäßigen Kräfte des Menschen, allein der Unterschied ist eben, ob sie sich zu der Spitze der That zusammenfassen, welche sich geschichtlich verewigt, oder nicht. Nun können allerdings geschichtlich bekannte Menschen auch in Momenten dargestellt werden, wo sie nichts von dem thun, was die Geschichte von ihnen aufgezeichnet hat, sondern nur allgemein Menschliches an ihnen zur Erscheinung kommt; dann aber ist es doch nicht reines Genre, was entsteht, sondern ein Gemischtes, von welchem bei der Malerei näher die Rede sein wird. Diese, ganz objectiv begründete, Seite des Stoff-Abflusses ist es aber nicht, was uns im gegenwärtigen Zusammenhang beschäftigt, sondern das andere der Abzug-Gebiete, Sage (auf die Geschichte zurückweisend, worauf sie ruht) und Mythus. Der höchste, edelste Gehalt aus jenem ursprünglichen Stoffgebiete ist von den Völkern vor aller Geschichte im Mythus hypostasirt. Wir sind nun diesem noch heute nicht so entwachsen, daß er uns nicht das Genre-Gebiet entschieden verengte, indem wir mythische Gestalten durch eine gewohnte Verwechslung zur Geschichte schlagen. So gilt z. B. im romantischen Ideal, das im modernen noch nicht ganz ausgeschieden ist, ein Weib in verschiedenen Momenten beschränkterer Aeußerung des Charakters für Genre, dagegen das reine Weib, das als Braut, Frau, Mutter, Jungfrau bleibt, für ein besonderes, zwar transcendentes, aber doch geschichtliches, nämlich Maria. Daneben kann aber doch ein Maler auch ein Weib darstellen so hoch und rein im Ausdruck, daß sie werth wäre, eine Maria zu sein, und nur gewisse Attribute, ständige Bezeichnungen fehlen, sie dazu zu machen; also wird der Stoff neben der Ausleihung an den Mythus auch wieder behalten und kommt so zweimal vor. In der Plastik nun sind ebenso alle Götter, Genien, Heroen ein Stoff, der eigentlich dem Genre in dieser an sich richtigen Ausdehnung des Begriffes angehört, aber der Glaube, daß sie leben oder gelebt haben, zieht sie hinweg aus diesem Gebiete zu einem jenseitigen Kreis, der eine Art höherer Geschichte darstellt. Und diese Anschauung ist hier so stark, daß diese Kunst auch die weniger gewichtigen Formen und Zustände des Lebens in der Gediegenheit und Schönheit ihrer Naivetät nur dann zu würdigen glaubt, wenn sie dieselben an Heroen, Halbgöttern, Göttern darstellt, was dann eben nicht Genre heißt, sondern ein Gemischtes ist, wie oben von ebenso aufgefaßten geschichtlichen Stoffen gesagt worden. Es kommt z. B. darauf an, den Mann zu belauschen und nachzubilden, wie er sich darstellt, wenn er Thiere in der Jagd bezwingt, das Pferd bändigt, oder das Weib, wie es in's Bad steigt, sich schmückt: aber es ist nicht ein unbestimmter Je-

mand, sondern Meleager, die Dioskuren, Aphrodite; das Tüchtige, was die schöne Menschen-Natur in allen diesen Situationen entwickelt, das Bleibende, Gattungsmäßige heißt göttlich und gilt nun nicht mehr als bloßes Genre. In der romantischen Kunst ist dieß nicht so, nur das Höhere, Geistige ist vom Zweige des Genre weggezogen in das mythische Gebiet hinüber. Als Ethos, Pathos im Sinn des Charakters führt aber auch die Plastik das höhere Geistesleben in der Form einer bestimmten Gottheit auf. Dennoch unterscheidet auch sie. Sie stellt dieselbe Form, Situation, Beschäftigung, die sie unter dem Namen einer Gottheit, eines Heros aufzuführen liebt, ein andermal auch ohne diese höhere Autorität, allgemein rein menschlich dar. Da fühlt man denn erst ganz deutlich, wie hier Alles auf die feine Belauschung des bleibend Eigenthümlichen einer Lebensform: Kind, Jungfrau, Jüngling, Mann u. s. w., Fischen, Jagen, einen Dorn aus dem Fuß Ziehen, sich mit Oel Salben, Sandalen Anlegen, eine Ehrenbinde als Sieger Umlegen u. s. w. ankommt. Es liegt tief in der plastischen Anschauung, daß die einfachsten, harmlosesten, scheinbar rein sinnlichen Aeußerungen, Zustände des Menschen als etwas Rechtes, Gutes, Wesentliches behandelt werden. Unter den Neueren hat dafür namentlich Göthe das Gefühl gehabt, man vergl. die homerisch schöne Stelle über das Wasserholen in Werthers Leiden und die Aeußerung über das naive Motiv einer alten Gemme, worauf ein Greis einen Knaben trinken läßt, Eckerm. Gespr. Th. I, S. 113. Immer jedoch wird auch die gewöhnliche Natur, welche nicht von der für Geschichte gehaltenen Sage und mythischen Vorstellung verzeichnet ist, so würdig und makellos behandelt, daß sie zum Olymp erhoben scheint, und diese vergöttlichende Kraft der Bildnerkunst, wie sie schon in §. 606 und dann an verschiedenen Stellen wieder ausgesprochen worden, ist Ursache, daß man in dieser Kunst von Genre überhaupt nicht zu sprechen gewohnt ist.

4. Daß das Geschichtliche in schmale Grenzen eingeschränkt ist, wurde in §. 615 aus der nothwendigen Enge des Spielraums abgeleitet, den das Individuelle hat; es kommt dazu als weiteres Hinderniß die nöthige Sparsamkeit der Figurenzahl §. 601 und der mangelnde Hintergrund §. 599. Allein auch in Beziehung auf dieses Gebiet ist hier nicht mehr von den Hemmnissen, welche die technische Bedingung und das Stylgesetz in den Weg legt, sondern von dem Positiven die Rede, was an die Stelle des Verdrängten tritt. Dieß ist wiederum der Mythus; die zwei Ableitungsbette, worein nach der vorhergehenden Anm. das Genregebiet einen Theil seines Stoffes abgibt, vereinigen sich in der Plastik so, daß eben diesem fast Alles zufließt. Es ist höchst merkwürdig, wie im Alterthum der Mythus, insbesondere die Heroensage, namentlich für die Geschichte vicarirt; z. B. die Perserkämpfe, ein doch so günstiger Stoff,

werden selten dargestellt, statt ihrer, symbolisch stellvertretend, die Troerkämpfe oder die Kämpfe des Theseus, Herkules mit Centauren, Amazonen, Unthieren u. s. w., und die letzteren treten auch wieder als Vorbild statt der Troerkämpfe auf. Erst später wird Alexander mit seinen Begleitern und Thaten, werden die Kämpfe mit Galliern, dann in Rom häufiger die Kriegsthaten der Legionen u. dgl. eigentlich dargestellt. Die Weltgeschichte ist aber nicht nur in den Heldensagen, sondern in den Göttern selbst dargestellt; sie sind die Prinzipien aller Natur und alles Menschenlebens, ihre wenigen Handlungen ein allbezeichnender Auszug derselben, und wenn Apollo und Artemis die Niobiden vernichten, so ist dieß die ewige Tragödie von der gestraften menschlichen Ueberhebung. — Der Baustein der eigentlich geschichtlichen Darstellung ist die Bildnißstatue. Die Lehre von der Malerei wird diese Bestimmung des Porträt tiefer erörtern. In ihm wird das moderne Ideal den Ersatz für die ihm entzogene Stellvertretung der Geschichte durch den Mythus zu suchen haben: großartige Zusammenstellungen geschichtlicher Standbilder werden neben dem dehnbareren Relief dieß Gebiet der Geschichtsdarstellung, das in der geschlossenen Gruppe so eng ist, erweitern müssen. In demjenigen Ideal aber, welches der wahre Boden für die Entwicklung der Bildnerkunst aus ihren innersten Gesetzen ist, also schließlich doch in der ihrer Natur streng treu bleibenden Bildnerkunst selbst wird nun durch dieses Stellvertreten des Mythus für die Geschichte zugleich die Grenze zwischen dem allgemein Menschlichen und Geschichtlichen ebenso eine fließende, wie die zwischen Genre und Mythus. Wenn ich z. B. die Perserkämpfe durch Heroenkämpfe mit den Troern oder Kämpfe eines Theseus, Herkules mit Ungeheuern darstelle, so wird doch am Ende ungewiß, ob es mehr Zweck ist, jene bestimmte hellenische That darzustellen, oder nur allgemein edel entwickelte, götterähnlich gediegene Menschheit aufzuzeigen, wie schön und herrlich sie sich offenbart im Kampfe mit rohen Kräften. Der eigentliche Gegenstand wird verallgemeinert in anderer Weise, als jede Kunst dieß an allen einzelnen Stoffen vollzieht, indem sie im Concreten eine ewige Idee zur Erscheinung bringt: das historisch Bestimmte wird aufgelöst, seine Formen sind nicht mehr individuell im engern Sinne des geschichtlichen Datums, sondern gattungsmäßig individuell, und dieß ist eben Genre. Somit sind wir zur vorhergehenden Sphäre zurückgeführt: das Genre löst sich in Vergötterung auf, das Geschichtliche, indem es im Mythischen seinen Stellvertreter findet, weist durch diesen auf das Genre zurück, und so ist und bleibt die Götterdarstellung die Mitte, in welche alle Zweige einfließen, die sie alle durchsichtig wie ein Krystall enthält und nur zu zweifelhafter, schmaler Existenz n e b e n dieser ihrer idealen Vertretung entläßt: die „Aristokratie der Gestalt“ (§. 62) im edelsten Sinne des Worts.

§. 632.

Nach dem Moment und Grade des Umfangs, in welchem ein Stoff ergriffen wird (§. 540), theilt sich die Bildnerkunst zunächst in Statue und Gruppe. Nachbildungen blos des Haupttheils der Gestalt, Herme, Büste, Maske, ordnen sich der Statue unter. Diese stellt die Persönlichkeit in Ruhe, harmloser oder gespannter Situation dar und ebenso die Gruppe ihre Mehrheit von Gestalten. Zu den vorhergehenden Eintheilungen verhält sich diese so, daß alle verschiedenen Stoffe in der einen oder andern Form auftreten können, die Gruppe aber in ihrem tiefsten Begriff die in Handlung gesetzte Gottheit ist.

Wir nehmen die Eintheilungsgründe für die Zweige aus §. 539 ff. bei jeder Kunst in der Ordnung auf, wie sie aus dem Wesen derselben sich am natürlichsten ergibt; so hier aus §. 540, nachdem ebendaher der Eintheilungsgrund für den vorh. §. entnommen ist, zunächst den weitern des Umfangs und Moments. Der Unterschied im Grade des Umfanges, worin der Stoff ergriffen wird, begründet denn hier die Zweige: Statue und Gruppe. In der Malerei ist ein solcher Unterschied auch vorhanden, aber nicht zweigbegründend, denn hier versteht sich von selbst, daß gewisse Stoffe in der Regel durch eine Mehrheit von Figuren zur Darstellung kommen, und das Entscheidende ist daher das Gebiet des Stoffes, nicht der Umfang seiner Eingreifung; in der Sculptur dagegen sahen wir die Eintheilung nach Gebiets-Unterschieden des Stoffes schwanken, jede derselben kann ebensogut in der Form der Statue, als der Gruppe auftreten, und daher macht sich dieser formelle Theilungsgrund eingreifender geltend. Was nun die Statue betrifft, so tritt auch ein Theil ihres Ganzen als Kunstwerk für sich auf, nämlich Kopf und Brust auf ein Pfeilerstück gestellt in der Herme, ohne dieses Pfeilerstück in der Büste, Relief des Gesichts ohne Brust, ursprünglich für Anfügung an eine Fläche bestimmt, dann auch mit Brust auf einer kleinen Basis, in der Maske. Die Herme zeigt noch die Entstehung der Bildsäule aus dem Pfeiler: Kopf und Brust ist ausgeschlüpft, das Uebrige steckt noch im Ei. Es leuchtet ein, daß diese Kunstformen, worin blos der im höchsten Sinn sprechende Theil zur Darstellung kommt, sich vorzüglich für Nachbildung solcher Persönlichkeiten eignen, in denen Geist und Charakter weniger in der Richtung ausgebildet erscheint, daß damit eine gleichmäßige Entwicklung des Körpers verbunden ist: Philosophen, Redner, Künstler, Dichter, Staatsmänner. Bei dem Heros wollen wir die Energie auch in den Gliedern dargestellt sehen. Hiemit wäre diese fragmen-

tarische Behandlungsweise besonders auf das Porträt angewiesen; die Alten haben aber auch Götter so dargestellt, weil sie ihnen als lebende Wesen galten, von denen man ein Bildniß machen könne, und bei dem Gotte freilich war das Antlitz unbeschadet der wesentlich mitsprechenden Bedeutung des übrigen Körpers in höherer Weise Inbegriff des ganzen Ausdrucks, als bei dem Athleten und Heros. Außerdem gab es Stoffe, wo der Mythus und das Kunst-Interesse die bloße Darstellung des Angesichts mit sich brachte, wie das Medusenhaupt. — Der andere Eintheilungsgrund ist der des Moments, den die Kunst ergreift. Hiezu vergl. was über die Stufen der Situation §. 336 Anm. 1. gesagt ist; was zu §§. 613. 622. 623. 625, dann in der Lehre von der plastischen Composition, namentlich §. 628, 2. hervorgehoben wurde, beleuchtete denselben Punct in anderem Zusammenhang. Die Bildsäule kann die Persönlichkeit auffassen in unbewegter Ruhe des in sich webenden, wurzelnden, gesättigten Charakters, oder in harmloser Situation, fortgehend zu einer Thätigkeit, die keine Spannung, keinen ernsten Kampf in sich schließt, sondern bald mehr eigentliches Spiel, bald mehr harmlose Beschäftigung ist, oder in Anfang, Mitte, Ende einer gespannten Situation, d. h. eines ernsten Kampfes. Die zweite Person oder Thier, Ungeheuer wird durch die Phantasie des Zuschauers ergänzt. Die Gruppe durchwandelt dieselben Stufen, nur daß die erste, die der Ruhe, schon spezieller bestimmt ist, indem sie eine vorangegangene Zusammenbewegung, Vereinigung der Figuren voraussetzt. — Fragt man nun, wie sich die vorliegende Eintheilung zu denen der vorh. §§. verhalte, so bleibt es bei der obigen Bemerkung: sie läuft neben denselben ganz selbständig her; Statue und Gruppe, Ruhe, harmlose und gespannte Situation können Gott oder Mensch (und Thier), Genre oder Geschichte darstellen. Erwägt man aber, daß im tiefsten Sinn alle Bildnerkunst Götterdarstellung ist, so erscheint, wie schon früher gesagt ist, hier aber ausdrücklich hervorgestellt werden muß, die Statue als der in sich beschlossene, in seiner Einheit verharrende, die Gruppe als der in Vielheit aufgelöste und in Handlung gesetzte Gott, dort der gesammelte, hier der ausgegossene Gottesgeist. Wir werden sehen, wie sich die Malerei auf die zweite dieser Bestimmungen wirft. Am reinsten und schärfsten tritt sie ein in jenen Werken, die den Menschen in Gottgesendetem tragischem Leiden darstellen, einem Laokoon, einer Nioliden-Gruppe; der entfernte Gott ist in seinem Handeln gegenwärtig.

§. 633.

Dagegen steht der Unterschied des Materials und der technischen Behandlung (§. 540), welcher letztere hier der des Relief, des an die

architektonische Fläche angelehnten und des ganz freien Bildwerks ist, in vielfacher Beziehung zu den vorhergehenden Eintheilungen.

Der Unterschied des Materials und der Technik ist wichtig genug, eine ausdrückliche Zweigtheilung zu begründen; er ist kein bloß äußerlicher, sondern steht in tiefer Beziehung zu den Gegenständen und zu dem Gegensatze der Statue und Gruppe. Der Unterschied des Materials zwar tritt nur in Beziehung zu den Gegenständen, denn der Form-Unterschied der Statue und Gruppe verhält sich dazu gleichgültig; verschiedenes Material kann beiden Formen dienen. Wie innig die erstere Beziehung ist, wie ganz verschiedenen Stoffen roherer Stein, Erz, Marmor zusagt, ist in §. 607 hinreichend auseinandergesetzt. Der Unterschied von Relief, angelehnter und ganz freier Plastik berührt sich dagegen vielseitig mit sämmtlichen vorangehenden Eintheilungen. Es ist klar, daß das Relief selten eine vereinzelte Gestalt geben wird; es geschieht dieß in der Masse, in Porträtköpfen vom Profile an Monumenten, in Wandverzierenden Medaillons, wohl auch in ganzen Figuren; im Ganzen und Großen aber ist ja das Relief und das angelehnte Bildwerk (hauptsächlich Giebelfeldschmuck) natürlich eine Form der Gruppirung, wie denn aller Anschluß an die Baukunst an sich schon die Bestimmung umfassender, in Vielheit aufgelöster Entfaltung einer Idee in sich schließt. Ebendaher werden diese Formen zwar gerne in Darstellung ruhiger Situationen sich bewegen, aber ungleich mehr wird ihnen doch bewegte Situation, reiche Handlung zusagen; wogegen die freie Plastik in der Gruppe so viele Schwierigkeiten zu überwinden hat, daß sie ungleich mehr auf die einzelne Gestalt, also auf die Ruhe angewiesen ist. Was nun das Verhältniß zu den Gegenständen an sich betrifft, so ist klar, daß zwar von einer ausschließenden Vertheilung derselben an Relief und freie Bildnerei nicht die Rede sein kann, allein der Begriff der ausdrücklichen Unendlichkeit im Gott wird doch natürlich mehr zum freien oder nur angelehnten Bildwerk führen, wogegen die hinlaufenden Streifen und Felder des eng angeschlossenen, d. h. das Relief mehr für menschliche und heroische, halbgöttliche oder, soweit sich solche zu entwickeln vermögen, eigentlich geschichtliche Stoffe sich eignen.

§. 634.

Der Unterschied der Arten der Phantasie, wie sie in §. 402 aufgeführt sind, kann in der Bildnerkunst nur schwach hervortreten; das einfach Schöne ist so sehr der bestimmende Standpunct (vergl. §. 605, a.), daß das Erhabene und Komische sich zwar geltend macht, doch (vergl. §. 603) nicht mit

der Entschiedenheit, um Zweige zu begründen. Indessen hat jenes mehr Spielraum, als dieses; äußerlich tritt es im Colossalen hervor.

Der §. zieht nur aus Solchem, was schon ausgeführt ist, das Ergebniß, indem er einen weitern Eintheilungsgrund für die Kunstzweige aus §. 540, den dieser auf §. 402 gründete, aufnimmt. Daß das Erhabene eine größere Rolle spielt, als das Komische, hat darin seinen Grund, daß sein Prozeß, wie aus der Metaphysik des Schönen hervorgeht, ein weniger verwickelter, weniger geistig reflectirter ist, als der des Komischen. Wir haben gesehen, wie es als Erhabenes der Kraft, der mehr sinnlichen Erregung, der tieferen Leidenschaft, des Charakters auftritt; in den Scenen tiefen Leidens, im Conflicte mit ewigen Mächten erhebt es sich auch zum Tragischen; allein nicht nur bleibt ihm die ganze Unendlichkeit geistiger Höhe und Tiefe verschlossen, welche der mittelalterlichen und noch mehr der modernen Welt der geistigen Innerlichkeit sich aufgethan hat, sondern auch der classischen Tragödie konnte die Plastik nicht in alle Formen des Schrecklichen folgen, z. B. nicht in das Ganze des Seelenleidens eines Oedipus. Daß das Erhabene in den äußern Maaßen der Kunstdarstellung als Erhabenes des Raums sich geltend macht, ist in §. 609 erörtert, und soweit mag der Gegensatz zwischen ihm und dem einfach Schönen gewissermaßen als ein Zweigbegründender gefaßt werden, als dadurch das Colossale und nicht Colossale unterschieden wird. Das Wesentliche aber bleibt die Rückführung selbst des Furchtbarsten zur anmuthsvollen Schönheits-Linie des einfach Schönen; dieses Stylgesetz ist stärker, als der sächliche Gegensatz des Schönen und Erhabenen, der ebendeßwegen nicht hier eine geschlossene Gattung anmuthiger, dort eine geschlossene Gattung erhabener Werke mit der Bestimmtheit eines Unterschieds von Zweigen entwickeln kann. Das Komische hat ebenfalls verschiedene Stufen; im bacchischen Kreise, auf den es sich im Alterthum hauptsächlich warf, tritt es in den Satyrn gewöhnlich nur als gedämpfter, fein gemilderter Anstrich von Gemeinheit, als fühlbarere Rohheit in einer derberen Form der Satyrn, wie dem betrunken schlafenden, Weindunst schwer ausathmenden barberinischen, noch gröber, wilder, entfesselter in den Silenen, Panisken oder eigentlichen Faunen auf. Dieß und Aehnliches kann ein komisches Genre genannt werden und entspricht ungefähr der niederländischen Genremalerei; allein der Unterschied ist doch ein unendlicher, wenn man bedenkt, wie hoch die Plastik selbst diese Stoffe stylisirt und wie z. B. selbst der barberin. Faun immer noch eine vollkommene, eine göttliche Natur ist. Die Komödie gab Stoffe zu manchem sehr kecken Relief. Allein das Keckere mußte sich nicht nur, gemäß den Gesetzen einer Kunst der greiflichen Form, auf dem Boden der Posse

halten (vergl. Th. I, §. 188 ff.), sondern konnte in ihn auch nicht die Schärfe des Witzes und Humors einfließen lassen, wie das Mittelalter, ja selbst die griechische Komödie als Poesie und Mimik es that, sondern war überhaupt ein seltneres Wagniß und wird es auch bleiben. Die „Raserei des Pallagonia“ bleibt Raserei und selbst die anhängende Kunstform, die Satyre, bringt es bei der Plastik nicht dahin, den besondern Zweig der Caricatur zu schaffen, wie die Malerei. Die französischen Chargen bleiben vereinzelte Curiositäten.

§. 635.

Durch diese verschiedenen Gebiete zieht sich endlich ein Unterschied hin- 1.
durch, welcher auf einer Verbindung der bildenden Phantasie mit der empfindenden und im engsten Sinne dichtenden Phantasie (vergl. §. 404) beruht. Derselbe tritt jedoch nur als eine erste Andeutung auf, die sich noch keine feste Gestalt zu geben, also ebenfalls keine stehende Eintheilung zu begründen vermag. Eine andere Weise der Mischung zwischen diesen Arten der 2.
Phantasie fällt theils mit den Unterschieden der Composition und technischen Behandlung zusammen, theils wird sie wichtig für die Geschichte der Bildnerkunst.

1. Es muß nun der Theilungsgrund für die Zweige, der in §. 539 aufgestellt ist und auf §. 404 zurückführt, aufgefaßt und der Deutlichkeit wegen die Benennung der Zweige der Dichtkunst vorausgenommen werden: episch, lyrisch, dramatisch. Die epische Poesie ist Ausdruck einer Versetzung der dichtenden Phantasie auf den objectiven Boden der bildenden Kunst, die lyrische auf den subjectiven der Musik, die dramatische der intensivsten Ergreifung ihres eigenen Bodens, des subjectiv-objectiven. Gibt es eine epische Plastik, so ist dieß Ausdruck des innigsten Verweilens dieser Form der bildenden Kunst auf ihrem eigenen, dem objectiven Boden, womit aber zugleich gesagt ist, daß sie ihn auch verlassen kann, indem sie bereits subjectiver beseelt ist, als die Baukunst; gibt es eine lyrische, so ist dieß eine Mischung der bildenden Phantasie mit der empfindenden; gibt es eine dramatische, mit der intensivsten Form der dichtenden. Aber gerade daraus, daß wir die deutliche Bezeichnung aus der Poesie entlehnen müssen, geht hervor, daß es in der Sculptur einen solchen Unterschied erst in sehr unbestimmter Weise geben, daß er sich erst als eine zarte geistige Linie zeigen wird, die schwach an die Oberfläche tritt, um die Concentrirung zu bestimmtem Formen-Unterschied erst in einer ungleich geistig durcharbeiteteren Kunst-Gattung zu suchen. In der That kann dieser Unterschied erst da ein Zweigbegründender werden, wo mit

jeder seiner Formen das ganze Verfahren in Anlage, äußerer Größe, technischer Form sich verändert, wie dieß eben in der Poesie der Fall ist. Dennoch sind die Anklänge merklich: episch im engern Sinn, innerhalb des allgemeinen epischen Charakters der Bildnerkunst, sind alle plastischen Darstellungen, worin der Mensch als Naturkind in seinen anthropologischen Unterschieden, oder als Kind der Sitte, der Gewohnheit, als wirkend in Massen, überhaupt als zuständliches Wesen erscheint. Episch ist der Affect selbst des Charakters, sofern nur sein Thun mehr naiv, national ist, in gemeinschaftlichen Formen der Bildung und des Wollens sich ungetheilt bewegt, als zu der schneidenden Spitze der That in einem tiefen Prinzipien-Conflict sich zusammenfaßt. Was das Verhältniß zu der Kunstform betrifft, so verbindet sich das Epische vorzüglich mit dem Relief. Lyrisch sind solche Werke, worin die Bildnerkunst, so weit sie es vermag, vertiefte Empfindungs-Momente irgend einer Art oder Einkehr des Gemüths in sich darstellt: die sinnenden Musen, der träumerische Apollino, die Abschiednehmenden Ehegatten so vieler Grabsteine, die mehrfach vorhandene tief elegische Reliefgruppe: Orpheus von Eurydice scheidend in der Unterwelt, die Amor- und Psyche-Gruppe auf dem Capitol, die Ildefonso-Gruppe, Orestes und Elektra in Villa Ludovisi; Beispiele, die wir zum Theil in anderem Zusammenhang schon angeführt haben. Dieser Zusammenhang war die Lehre von der Composition; dem Ausdruck der lyrischen Stimmung sagt mehr die Statue, die Gruppe von nur zwei Figuren, das quadratische Relief, als die figurenreiche Gruppe, das langgezogene Relief und das Giebelfeld zu. Dramatisch in verschiedenen Stufen ist die Darstellung eines ernsten, nicht blos kriegerischen, sondern sittlichen, in scharfer Schneide des Moments ausbrechenden Conflicts, sowohl der That, als der Leiden, die daraus fließen. Unter den Kunstformen entspricht dieser Aufgabe am meisten die freie Sculptur, weniger, doch immer noch das Giebelfeld, am wenigsten das Relief; auch die einzelne Statue kann einen solchen Moment darstellen, wie der vaticanische Apollo, am meisten aber findet dieses Gebiet seinen Ausdruck in der reicheren, geschlossenen Gruppe; der Laokoon und die Gruppe des farnesischen Stiers gehören hieher; Giebelfeld: die Niobidengruppe. Es erhellt jedoch aus dem Wesen der Bildnerkunst, daß sie nur vereinzelt und in bedingter Weise diesen Boden straff spannender Bewegtheit betreten kann; das Lyrische ist ebenfalls niedergehalten durch den wesentlich bestimmenden Ausdruck der Objectivität; das Epische bleibt der herrschende Grundton.

2. Noch sind zwei andere Weisen, worin sich die Grundbestimmende Art der Phantasie mit andern Arten verbindet, hervorzuheben. Dabei handelt es sich auch von jenen nähern Unterschieden der Phantasie, welche innerhalb der bildenden auftreten und die großen Zweige derselben,

Baukunst, Bildhauerei, Malerei begründen. Das Relief nämlich neigt, wie wir gesehen, zur Malerei hinüber als Darstellung auf einer Fläche, in anderem Sinn, durch ihre Bewegtheit nämlich, die Gruppe, wiewohl diese durch ihren Aufbau, sowohl angelehnt im Giebelfeld, wie auch als freie, in gewissem Sinn auch mehr architektonisch ist. Rein plastisch ist die Statue; wo sie als Karyatide, Telamon die Stelle der Säule vertritt, ist auch sie natürlich wieder mehr architektonisch. Dichterisch dagegen kann man die große cyklische Composition nennen. — Sieht man nun aber nicht auf die bleibenden Unterschiede, sondern auf die geschichtliche Entwicklung der Kunst, so werden, abgesehen von diesen relativen Uebertritten auf den Boden einer andern Kunstweise, die einfach außerhalb Lob und Tadel jederzeit bestehen, Mischungsverhältnisse vor uns auftreten, die eine ganz andere Beziehung haben, nämlich solche, worin die Kunst des tastenden Sehens entweder rein auf ihrem eigenen Boden bleibt, oder theils auf berechtigte theils auf unberechtigte Weise sich auf den Standpunct der messenden oder malerischen, oder auf den Standpunct der empfindenden, auch der dichtenden Phantasie wirft und danach den Styl in ganzen Perioden bestimmt (vergl. §. 541). Es wird sich aber sogleich zeigen, daß dieß nicht der einzige Hebel der geschichtlichen Bewegung ist.

c.

Die Geschichte der Bildnerkunst.

§. 636.

Der Geschichte dieser Kunst liegt als bewegende Hauptursache die verschiedene Stellung der Glieder des Gegensatzes: directer Idealismus und Individualismus, Naturalismus zu Grunde. Der Gegensatz zwischen einem mehr architektonischen oder malerischen oder empfindungsvollen (auch dem Dichterischen genäherten) und einem rein plastischen Style, der in dieser geschichtlichen Bewegung ebenfalls wirkt, fällt mit demselben theilweise, nicht völlig zusammen, ebenso der Gegensatz von Würde und Anmuth. Mit diesen Gegensätzen der Anschauung und Behandlung geht ein anderer, der sich auf die Gegenstände, nämlich auf den Grad der Ausdehnung über die ursprüngliche Stoffwelt bezieht, Hand in Hand. Die Entwicklungsstufen innerhalb einer Hauptperiode (vergl. §. 531) wiederholen in verschiedener Folge diese Hauptgegensätze.

Sinn und Fruchtbarkeit dieser Sätze kann sich nur in der wirklichen Verfolgung der Hauptmomente der Geschichte der Sculptur erweisen, die übrigens kurz sein wird, da diese Kunst so besonders entschieden mit einer geschichtlichen Form der Phantasie, dem classischen Ideale, zusammenfällt, daß die Darstellung ihres Wesens bereits von selbst zu einer Darstellung der griechischen Bildnerkunst und einer Aufzeigung der Gründe geworden ist, warum sie in den andern Hauptperioden der Kunstgeschichte nicht in ihrer Reinheit sich entwickeln kann. Hier ist nur zu bemerken, daß der erste Satz des §. dem nicht widerspricht, was über den schmalen Spielraum des Individualismus und Naturalismus §. 416 gesagt ist. Es handelt sich um ein Maaß der Einlassung des Naturtreuen in Bewegung und Formen, der Eigenheit individueller Charaktergestalt; gerade weil dieses Maaß ein sehr feines, die Linie eine sehr zarte ist, entstehen aus scheinbar unbedeutenden Schwankungen die großen geschichtlichen Unterschiede; ist die Schwankung nur etwas zu stark, wird nur etwas zu viel Naturwahrheit und Schärfe der Eigenform eingelassen, so läuft das Gefäß über, d. h. die Reinheit der bildenden Kunst ist gestört und nur anderweitige Momente rechtfertigen die so entstandene Kunstform als eine histo-

risch bedeutende, stylistisch gültige. Umgekehrt werden wir es bei der Malerei finden: zu wenig Naturwahrheit und Schärfe der Eigenform verletzt ihr Wesen. Wie sich nun dieser Hauptgegensatz zu den weitern im §. aufgeführten verhält und was mit dem theilweisen Zusammenfallen u. s. w. gemeint ist, das eben wird sich in der wirklichen Geschichte zeigen. Zu der Bezeichnung: empfindungsvoller Styl fügt die Parenthese: auch dem Dichterischen genähert; ein Styl, der eine bedeutende, subjective, der Musik, der lyrischen Poesie verwandte Bewegtheit hat, wird mehr oder minder auch in bestimmterer Weise an die Dichtung, insbesondere das Drama, anklingen, was wir an einzelnen Stellen berühren werden.

α. Die Bildnerkunst des Alterthums.

§. 637.

Der Dualismus der orientalischen Phantasie läßt keine reine Entwicklung der Bildnerkunst zu. Durch die Halbheit des Fortgangs von der Symbolik zum Mythus fällt die ursprüngliche Stoffwelt außer und neben die zweite und ebendaher entbehrt diese der Individualisirung und wärmeren Naturnachbildung in Bewegung, Handlung, Ausdruck; positiv aber dringt in sie das Häßliche als unorganische Formenverbindung ein. Das Erhabene tritt als übertriebene Herrschaft des Colossalen, als Prunk in Darstellung und Material auf. Die Bildnerkunst scheidet sich nicht rein von der Baukunst und verbindet sich grell mit der Farbe. Der Typus wird nicht überwunden; schwungvoller Anklang reinen und hohen Styls befreit sich nicht von den Härten und Ungeschicklichkeiten, mit denen eine im rein äußerlichen Sinn höchst vollendete Technik ihn verbindet.

Alle diese Sätze fallen in die Hand, wenn man auf die geschichtliche Darstellung des Orients §. 343 ff. und das Bild seiner Weltanschauung §. 426 ff. zurückgeht und damit zusammenhält, was über die Architektur als diejenige Kunst, auf welche diese Form der Phantasie vorzüglich angewiesen war, und ihren Charakter im Orient §. 578 ff. gesagt ist. Sogleich findet nun ein Theil der Bestimmungen des vorh. §. seine geschichtliche Erläuterung, so zwar, daß man zunächst zwei derselben in ein bestimmtes Verhältniß treten sieht. Nämlich: die Aufgabe ist, des Naturwahren und Individuellen in das rein allgemeine Normalbild der Gattung so viel aufzunehmen, als nöthig ist, um ihm Lebenswärme und Mannigfaltigkeit zu geben. Dieß ist aber nicht möglich, wenn die Götter nur halb mythische Wesen, d. h. vorgestellte Menschen, halb bloße

Symbole sind. Da kann sich kein Kreis von Götter-Individuen bilden, die sich durch Charakter-Ausdruck unterscheiden und wahrhaft in Handlung treten. Hiemit ist von dem ersten Satz in §. 636 Anwendung gemacht: das direct Ideale und das Individuelle, Naturwahre können sich nicht zur Schönheit durchdringen. Nun nehme man die weiter unten folgende Bestimmung des §. 636 herauf, welche den Grad der Ausdehnung über die ursprüngliche Stoffwelt als weiteres geschichtliches Bewegungs-Moment einführt, und halte sie an die orientalische Phantasie, wie dieselbe von der Abstraction des Absoluten sich mit voller Sinnlichkeit in die Welt des Endlichen und Sinnlichen stürzt: so begreift sich (vergl. auch §. 428), daß neben den unbelebten, starren Götterbildern eine reiche Nachbildung des Thierischen, allgemein Menschlichen (Genre) und des Geschichtlichen treten wird. Diese ist es denn, die Alles übernimmt, was dem Götterkreis an Individualismus und Naturalismus abgeht; sie wird nur desto umfassender, desto porträtschärfer sein, je weniger die Fülle der Naivetät und die Deutlichkeit der Anschauung sich in das ideale Göttergebiet ergießen kann. Nun sind die Götter ohne menschlichen Ausdruck und dem Menschlichen fehlt jener „Abglanz der rein idealen Natur", den wir wiederholt gefordert haben; jene sind conventionell, ideal im leblos strengen Sinne des Worts, Genre und Historie aber ist überraschend treu, naturwahr, bewegt, lebendig ohne Idealität; dieser Stoff saugt jenem die Lebenswärme, jener diesem die höhere Seele aus, ohne sie darum für sich zu gewinnen. Man erkennt also bereits eine bestimmte Weise des Verhältnisses, in welches jene zwei Bestimmungen des §. 636, nämlich die über den Gegensatz des Idealismus und Naturalismus, Individualismus und die nachher aufgestellte über den Umfang der Ergreifung der ursprünglichen Stoffwelt, zu einander treten. So sehen wir denn bei den Assyrern, Persern, Aegyptern neben Götterbildern, von denen wir zunächst nur das Negative sagen, daß ihnen außer der Unterscheidung der Geschlechter jede Mannigfaltigkeit der Lebensformen abgeht, daß man kaum die Altersstufen erkennt, daß jede nähere Bestimmtheit durch das Attribut ersetzt wird, daß keine fühlende Seele ihre unbewegten, ewig gleichen Züge belebt, eine reiche Plastik, namentlich in Reliefform, sich ausbreiten, welche das thierische und das menschliche Leben in den mannigfaltigsten Formen: Geschäfte des Landbaus, Gewerbes, Spiel aller Art, Jagd, Krieg, Rechtspflege, Triumphzug, Anbetung des Königs, Gottesdienst mit der frischesten Naivetät, Lebendigkeit, Feuer, scharfem Auge auffaßt, die Physiognomien verschiedener Völker, die Formen der Lebensalter, Geschlechter sammt Eunuchen, Lust und Leiden, die eigenthümliche Körperbewegung in allem Thun, ja Individuum von Individuum durch sichtliche Porträtzeichnung kenntlich unterscheidet: die Paläste, Gräber,

Tempel ein reicher Teppich, der eine bunte, wimmelnde Welt vor uns ausspannt; aber während Rumpf, Hand, Fuß lebt, Haltung und Bewegung auf das Feinste belauscht ist, ist der Gesichtsausdruck immer der gleiche; es ist Copie des Lebens ohne Idee, ohne das Gefühl, daß es der Nachbildung nur dann werth ist, wenn der Künstler seinen Vollgehalt in die einzelne Erscheinung zu legen weiß; ein reiches Genre ohne Geist. Viele Darstellungen sind geschichtlich, aber die Geschichte erhebt sich nicht zu ihrer Würde, sondern bleibt Chronik, bildlicher Ersatz für die Buchstabenschrift. Man hat in Aegypten noch neuerdings eine Menge ganz naturalistischer, überraschend charakteristischer Werke der Plastik aufgefunden, wie man sie neben den conventionellen Götterbildern gar nicht für möglich halten sollte. Mit besonderem Verständniß und mit der naivsten Beobachtung sind bei Assyrern, Persern, Aegyptern namentlich auch die Thiere aufgefaßt. — Nun aber äußert sich die Symbolik, wie sie auf halbem Wege zum Mythus stehen bleibt, im Götterbilde auch positiv als Häßlichkeit, vergl. §. 427 Anm. 2.: menschliche und thierische Organe werden verbunden, menschliche vervielfältigt, gerade das Menschlichste am Menschen, das Haupt, wird mit Vorliebe dem thierischen geopfert, während der Grieche in den halbsymbolischen Wesen, die er beibehielt, nie das Haupt, nur untergeordnete Organe mit thierischen vertauschte. Die Fratze ist im Orient allgemeines Vorrecht des Gottes. — Die Vergrößerung über das natürliche Maaß haben wir in §. 609 als wohlbegründet im Wesen der Bildnerkunst, doch das eigentlich Colossale nur unter gewissen Bedingungen als berechtigt erkannt; der Orient, aus dem schon in §. 430, 2. ausgesprochenen Grunde, liebt die Colosse ohne besonderes, in der Aufstellung gegebenes Motiv und der quantitative Ausdruck für das qualitativ Bedeutendere (vergl. §. 626) tritt insbesondere in der Riesengestalt der Könige als geistlose Verwechslung der innern Würde mit bloßer Würde des Standes auf. Der Prunk statt wahrer Erhabenheit wirft sich theils auf die Darstellung, theils auf ihr Material. Bei den Götterbildern ist die erstere Form der äußern Pracht statt des Ausdrucks innern Adels schon dadurch motivirt, daß den fehlenden Ausdruck um so mehr äußere Zugaben der Bezeichnung ersetzen müssen: reicher Schmuck und Putz aller Art; wo die Götter meist nackt oder in engen Gewändern gebildet sind, in Aegypten, wenigstens reicher Kopfputz; bei den menschlichen Darstellungen ergibt sich dieß schon aus der Prachtliebe des orientalischen Lebens. Die andere Form sucht absichtlich die Schwierigkeiten auf, welche hartes Urgestein, Basalt, Granit, Porphyr u. s. w. darbietet, prunkt mit dem Sieg und mit dem Stoff an sich, anderswo mit edlen Metallen, Goldblech über einem hölzernen Kern u. s. w. Erzguß dagegen ist nicht ausgebildet. Wie der vorzügliche Beruf der symbolischen Phan-

taſie zur Baukunſt das Werk der Plaſtik zu dieſer herüberzieht, vgl. §. 578, Anm. 2. Dieß Hinüberſchwanken der Architektur in die Plaſtik iſt ebenſogut auch als Hinüberſchwanken dieſer in jene zu faſſen; ſchon die Herrſchaft des Coloſſalen, die reihenweiſe Aufſtellung iſt architekturartig, das Ueberwuchern des Relief, namentlich des ganz flachen, verſenkten (vergl. §. 611) ebenfalls ein Ueberfluß des Anſchluſſes an die Baukunſt; die Sculptur liebt es aber durchaus, auch ihr ſelbſtändigeres Werk an Pfeiler, Säulen zu lehnen, wo ſie es nicht wirklich ungetrennt aus Einem Materialſtück mit dieſen beläßt oder zudem kraus mit dem Ornament verſchmelzt, wie die indiſche Pagode; ja ſie ahmt die primitive Baukunſt nach, die den natürlichen Fels behaut, wie in der coloſſalen Sphinx von Ghizeh. Weist dieß Verwachſenſein zweier Künſte bereits auf die unentwickelte Einheit der Kräfte im orientaliſchen Leben hin, ſo klebt nun die Sculptur auch mit der Malerei zuſammen, die freilich ſelbſt wieder nur Anſtrich iſt, alſo bloßer Architektur-Bemalung nahe liegt; denn die Polychromie beſchränkt ſich nicht auf bloßen Ton, ſondern überzieht alles Bildwerk mit ungebrochenen Farben, insbeſondere aus ſymboliſchen Gründen das Götterbild; die Koilonaglyphen aber ſind an ſich ſchon in engerem Sinn maleriſch, als das eigentliche Relief, das zwar auch in Aegypten neben ihnen auftritt; dieſe Wandüberkleidung iſt, wie nach der einen Seite architektoniſch, nach der andern in ihrer Buntheit eine Reminiſcenz der Teppichweberei und Stickerei. — Mitten in dieſen Schranken fehlt es zwar nicht an jenem großen Zug der Linie, an jenem Schwunge, der den Styl bildet, aber es bleibt bei Anſätzen, ſie können nicht durchdringen; das Harte, Schüchterne, Kindiſche, Linkiſche, Willkührliche wird, zwar ohne förmliches Prieſterverbot, durch die Scheue feſtgehalten, die eingelaſſene Freiheit des ſubjectiven Lebens in Stoff und Künſtler möchte zur Frivolität führen: eine ächt, ſtreng religiöſe Kunſt. So bleibt z. B. in Aſſyrien und Perſien die Seitenſtellung der Füße bei Vornſtellung des Geſichts im Relief, in Aegypten die durchgängige bloße Profilſtellung, alſo die Unkenntniß der Verkürzung und ſomit überhaupt der Perſpective, ſo daß eine vertieft darzuſtellende Mehrheit von Figuren in Reihen übereinander tritt, bei allen betheiligten Völkern die ängſtliche Regelmäßigkeit in Behandlung gewiſſer kleinerer, dünnerer, feinerer Einzelformen wie Haare, Federn, Kleider-Falten: eine kindliche, auch wieder an die Architektur erinnernde Ueberſtrenge in der an ſich allerdings nothwendigen Styliſirung dieſer Dinge. Die Technik iſt alſo die nicht völlig beſeelte; nicht an der gemeinen Technik fehlt es: die Ungeſchicklichkeit des Kinderſtandpunktes iſt mit der größten Geſchicklichkeit fixirt und der Meißel nur zu bewundern. Alſo hier im Grund eine weitere Form des Dualiſmus: Geiſt und Technik fallen auseinander.

§. 638.

Eine Ausnahme von der Trennung beider Stoffwelten machen die Indier; Leben und Bewegung tritt daher hier in das Götter-Ideal selbst ein; unter den weitern Gegensätzen des §. 636 fällt ihrer Plastik in gewissem Sinne die Anmuth und das Malerische, den Assyrern, Persern, Aegyptern dagegen das Architektonische und die Würde zu; bei den Letztern herrscht mehr das streng Gemessene der Proportion, bei den Assyrern und Persern die Kraft des Muskels.

Den Indiern ging in dem knochenlosen Pantheismus ihrer traumhaften Phantasie die ursprüngliche Stoffwelt grenzenlos in die zweite über; hier kann von jenem Auseinanderfallen nicht die Rede sein. Knochenlos ist aber auch ihr Styl. Davon nachher; wir kehren die Folge des Inhalts des §. zunächst um und führen den herben Styl zuerst auf, weil dem Wesen nach in der Plastik das Harte und Feste das Erste und zu Grund liegende ist. Der assyrisch-persische und ägyptische Styl berechtigt zur gemeinschaftlichen Befassung unter den Begriff der Würde. Bei den Aegyptern ruht sie zunächst in der fast völligen Bewegungslosigkeit der Statue, bei den Assyrern und Persern in der gravitätischen Feierlichkeit, dem gehaltenen tenor der Bewegung, selbst der stärkeren im Streite, namentlich aber der hier besonders beliebten Prozessionsbewegung. Wir vergleichen dabei freilich verschiedene Stoffe, denn dort handelt es sich namentlich von Götter-Statuen, hier, bei der ungleich sparsameren, in symbolischen Thieren und phantastisch halbthierischen Menschengestalten bestehenden Mythologie, vorherrschend von der Darstellung des Menschen, namentlich des Königs und seiner Verehrung, seinen Handlungen und Zerstreuungen, die nicht in Statuen, sondern in Reliefs auf uns gekommen ist; allein der Kunstcharakter liegt in den angegebenen Zügen. In der ernsten, todtenhaften Ruhe der mit angeschlossenen Armen und knapp zusammengestellten Beinen thronenden oder mit einem Beine kaum merklich vorschreitenden, den Kopf steif gerade haltenden Gestalten der ägyptischen Kunst sehen wir nun zugleich mit geometrischer Strenge die Proportion durchgeführt, dagegen die Muskel an der schlanken Bildung nicht ausgesprochen; es herrscht das Grundgerüste, also das Architektonische. Von den weitern Gegensätzen, die §. 636 aufführt, tritt also hier mit der Würde ein in speziellerem Sinn architekturartig auffassender Styl zusammen und zwar vorzüglich in dem conventionell idealen Kreise, der das Individuelle und Naturalistische ausschließt, den Götterbildern. Dagegen füllt sich das Gerüste in den breiteren, volleren Formen der kräf-

tigen Männergestalten Assyriens und Persiens, die Organe der Handlung und Bewegung, Arm und Bein, werden höchst gewaltig mit scharfer Angabe der Muskel, auch der Gelenke, namentlich des Knies, gebildet. Es ist dieß in gewissem Sinn immer noch architektonisch, verglichen mit dem obersten der Gegensätze in §. 636 ein erster Schritt nach dem Naturalistischen hin, doch nicht nach dem Individuellen, denn diese Behandlung kehrt in conventioneller Gleichheit des Styles wieder. Alle diese Völker bilden nun in ihrem plastischen Styl einen vollen Gegensatz gegen die Indier. Hier herrscht in der Bildung der Gestalt an sich die Welle des Runden, also eigentlich die Fettbildung, die Knochengerüst und Muskel fließend überkleidet; wie sehr das Weiche gesucht wird, zeigt insbesondere die schlanke Hüfte und das breite Becken der weiblichen Gestalt. Man kann diesen Charakter des Runden, Wellenförmigen, Weichen als Anmuth bestimmen, wenn man vom tieferen Wesen derselben, das im Seelen-Ausdruck sich offenbart, absieht; doch liegt auch ohne diesen im edlen Flusse der Formen ein Reiz, der nicht blos sinnlich ist, und zudem fehlt das Spiel der Bewegung nicht. Im ruhigen Stande ist schon die Mannigfaltigkeit der Contraste vorhanden, der Kopf zur Seite geneigt, die Arme gelöst, die Hände natürlich zufällig hängend oder spielend, die Hüfte nach einer Seite ausgebogen und auf den einen Fuß gestemmt, während der andere ruht; selbst die Verkürzung ist hier verstanden: die Füße sind nicht bei Vornstellung des Gesichts nach der Seite gestellt; nun tritt aber auch eigentliche, entschiedene, starke Bewegung auf, die Götter, Genien, Geister sind im herrschenden Hautrelief in leidenschaftliche, phantastische Handlung gesetzt, es stellt sich dabei mehr Composition, eine Ahnung schönerer Gruppenbildung ein; aber die Bewegung hat keinen innern Halt, weil Knochen, Sehne, Muskel hinter dem Weichen verschwindet, und man meint, die Figuren wollen die Glieder von sich werfen. Man erkennt in dieser auflösenden Atmosphäre einen Zug zum Malerischen und Empfindungsvollen; zugleich ist durch diese wärmere Bewegtheit in das Ideale etwas Naturalistisches eingedrungen und in gewissem Sinn dieser Gegensatz sammt dem des leblos Göttlichen und belebten blos Menschlichen gelöst, aber das Individuelle fehlt auch hier und der letzte Gegensatz ist ja nicht vermittelt, sondern verschwemmt, denn wir haben gesehen, daß der göttliche und menschliche Kreis zwar ineinander scheinen, aber doch auseinandergehalten sein sollen (§. 630). — Der §. hat das Indische wegen des Charakters ursprünglicher Unterscheidungslosigkeit, der in der ganzen Weltanschauung liegt, vorangestellt; geschichtlich stellen die drei geschilderten Style keinen innern Verlauf dar; der indische steht für sich, der assyrisch persische und der ägyptische sind verwandt, doch ohne tieferen gegenseitigen Einfluß. Daher sehen wir lauter Einseitigkeiten: der Weichheit fehlt

die Kraft, der Kraft die Weichheit, der geometrisch strengen Gemessenheit fehlen beide. Soll wahre Kunst entstehen, so muß Ein Volk diese Richtungen in natürlicher Folge ausbilden und dann vereinigen: mit dem festen Maaße beginnen, die kräftige Bestimmtheit der einzelnen Formen hinzufügen und endlich Alles mit Weichheit überkleiden, so, daß alle diese Momente zu einem concreten Ganzen zusammentreten, aus dessen reifer Fülle der geistige Ausdruck auftauchen kann.

§. 639.

Die griechische Phantasie war eine so entschieden plastische, daß die Darstellung des Wesens der Bildnerkunst mit der Darstellung seiner geschichtlichen Erscheinung bei dem griechischen Volk in einer Weise zusammenfällt, welche der Zukunft fast keinen weiteren Entwicklungsstoff übrig ließ. Die griechische Plastik wägt dem Ideale so viel Individualismus und Naturalismus zu, als es erträgt, vereinigt Würde und Anmuth und unterscheidet deutlich zwei Kreise, einen göttlichen und einen menschlichen, die aber lebendig ineinander übergehen.

Was sich in der ganzen Lehre von der Bildnerkunst auf jedem Schritte aufgedrängt hat, ist hier endlich ausdrücklich herausgestellt. Man vergleiche, was vom Leben der Griechen §. 348 — 351 gesagt ist, und fasse dann diese reale Grundlage mit der ganzen Darstellung des classischen Ideals der griechischen Phantasie §. 434 ff. zusammen, so erscheint die nun entwickelte Lehre vom Wesen der Bildnerkunst nur wie eine Uebersetzung jener auf so absolut günstiger Grundlage aufgeblühten Weltanschauung der Griechen in eine wirkliche Kunstform, oder umgekehrt der Begriff dieser Kunstform mußte bei jenem so beschaffenen, so anschauenden Volke seine wahre Wirklichkeit finden. Der wahre Fortschritt vom Symbole zum Mythus, der dem Menschen vertraute, auf Grundlage einer Naturbedeutung ein höchstes Sittliches in sich lebendig darstellende Gott, der Kreis der Götter-Individuen, die Genien- und Heroenwelt, wodurch sich dieser Kreis leicht und flüssig an die ursprüngliche Stoffwelt knüpft, die frei ästhetische Ueberwindung des Typus, die nun erst wahrhaft im Gebiete der menschlichen Schönheit heimische Idealbildende Phantasie, das Gesetz, daß hier die einzelne Gestalt schön sein muß, das sich (§. 437) zunächst allgemein aus dem ächt mythischen Standpuncte ergab, die musterhafte Einheit von Inhalt und Form, wie sie schon dem innern Bilden eines solchen Volkes eigen sein mußte: alles dieß begründete uns die Bestimmtheit dieser Phantasie als einer tastend sehenden (§. 439), wodurch bereits das Gesetz, daß in diesem Ideale die einzelne Gestalt schön sein muß, seine nähere, doch erst psychologische Be-

stätigung erhielt und ebenso der Satz sich herausstellte, daß der herrschende Standpunct das einfach Schöne sein werde. Die Gegensätze nun, die wir in §. 636 als die treibenden Reize der Geschichte der Plastik aufgeführt haben, erscheinen durch die wirkliche Darstellung jenes Ideals in dieser Kunst als gelöst in einer Weise, die nicht übertroffen werden kann. Es ist uns aus der Reihe derselben jetzt der zweite an die Spitze getreten: der Gegensatz zwischen einem mehr architektonischen oder mehr malerischen, empfindungsvollen und einem rein plastischen Style. Der griechische ist rein plastisch und hat vom Architektonischen, Malerischen, subjectiv bis zum Dramatischen hin Bewegten eben nur so viel, als jederzeit und nothwendig im Unterschiede gewisser Zweige liegt (vergl. §. 635). Damit ist aber zugleich gegeben, daß eben die Griechen genau jene feine Linie treffen, bis zu welcher diese Kunst in die reine Gattungsform das Individuelle und das Naturtreue einlassen kann, also ist zugleich der in §. 636 zuerst aufgestellte Gegensatz in ein reines Gleichgewicht aufgehoben. Ebenso sind die weiteren Gegensätze zugleich aufgestellt und gelöst: die Würde hat Anmuth und die Anmuth Würde; ferner: es gibt neben dem reinen Ideale der Götterwelt ein Genre, eine Porträtbildung und einen gewissen Kreis geschichtlicher Darstellungen; aber nicht ist auf der einen Seite eine conventionell symbolische Idealität, auf der andern ungeistige Naturwahrheit und Individualität zu Hause, sondern das oft geschilderte Band hält beide Welten flüssig zusammen und gestattet namentlich dem Geschichtlichen nur sparsame Ausdehnung.

§. 640.

Werden hiemit die in §. 636 aufgestellten Gegensätze im reinsten Sinne gelöst, so treten sie dennoch innerhalb der griechischen Bildnerkunst selbst in ein wechselseitiges Spiel, dessen Bewegung jene Entwicklungsstufen des Styls begründet, die jeder Kunstperiode eigen sind (vergl. §. 531). Im strengen und harten, zugleich noch typischen Style tritt neben ägyptischer Strenge und assyrischer Kraft eine kindische Form der Anmuth auf, welche noch nicht die höhere Einigung jener Eigenschaften mit der indischen Weichheit zeigt, wozu die griechische Kunst berufen war; die weitern Gegensätze fallen noch auseinander.

Es versteht sich, daß jene Versöhnung der Gegensätze keine todte sein kann. Es ist Bewegung im Gefäße, das flüssige Ineinander der Kräfte, das in ihm enthalten ist, schwankt, aber es schlägt keine Welle über den Rand. Diese bewegte und doch sichere Beschließung im Gefäße der Einheit ist aber am Anfang noch nicht erreicht. Wir haben die Entwicklungsstufen des Styls innerhalb der Kunstperiode gerade an dem

schlechtweg belehrenden Muster der Geschichte der Bildhauerei bei den Griechen in §. 531 dargestellt und auf das tiefere Gesetz verschiedener Entwicklung und Durchdringung des Objectiven und Subjectiven zurückgeführt. Jetzt ist nur übrig, diese Stufen in Kürze concreter zu zeichnen; das tiefere Gesetz findet eben dadurch seine nähere Beleuchtung. Die herbe Objectivität des strengen und harten Styls gibt sich nun zu erkennen als die ägyptisch architekturartige Gemessenheit in der strengen Proportion, bewegungslosen Haltung mit fest an den Leib geschlossenen, nur langsam sich lösenden Armen und ebenso geschlossenen Beinen, deren zunächst nur eines zum mäßigen Vorschritte sich entschließt; die assyrisch-persische Kraft in den überstarken Muskeln der gedrungenen Körper; die Bewegung, wie sie dann zuerst gewaltsam eindringt im heftigen Sprung, im Gang auf dem Ballen, haben Aegypter, Assyrer und Perser in nicht geringerem Feuer auch gehabt in ihren Darstellungen aus dem menschlichen Leben. Die steife Regelmäßigkeit in Anordnung und Behandlung der Haare und Falten ist ebensogut orientalisch, insbesondere assyrisch-persisch, und gehört zum Architekturartigen wie die noch unbelebte Symmetrie in Gruppen. Als besonderer Ausdruck der noch mangelnden Geschicklichkeit fehlt auch die Seitenstellung der Füße bei Vornstellung des Kopfes nicht. Auch hier wird äußere Einwirkung des Styls jener Völker auf die Anfänge griechischer Kunst nicht mehr bezweifelt. Die Griechen hatten nun die Aufgabe, zu vereinigen, was im Oriente getrennt blieb, also die ägyptische und assyrisch-persische Kraft und Würde zu vermählen mit der indischen Weichheit, Welle der Bewegung, Anmuth; hierin jedoch mußten sie ihren eigenen Weg gehen, auf diesem Puncte ist nicht von wirklichen Einflüssen, sondern nur von einer innern Analogie die Rede. So entwickeln sie zunächst noch gleichzeitig mit jener harten Gemessenheit und gewaltsamen Kraft jene tänzerhafte, der Orchestik entlehnte Grazie, jenes zierliche Anfassen der Gewänder mit den Fingerspitzen u. s. w., einen ersten kindischen Versuch der Anmuth, die, noch neben der Härte und ebendarum selbst noch hart, für sich ihre ersten Schritte wagt. Ganz merkwürdig ist nun aber der Weg der allmählichen Befreiung von diesen unreifen Formen, die auch in Griechenland eine fromme Scheu, ein Gesetz des Typus bewirkend, lange befestigt und nach erreichter Reife für Cultuszwecke, zum Theil auch aus Manier, im hieratischen oder archaistischen Style noch festhält. Es erhält sich nämlich auf diesem Wege der Befreiung bis zum letzten Schritte, der zwischen die Aeginetengruppe und das Auftreten des Phidias fällt, ein doppelter Dualismus. Erstens: man wagt wie im Orient nicht, den Gott in naturwahrer Lebendigkeit zu bilden, wohl aber den Menschen; also fällt der göttliche und menschliche Kreis auseinander, jener bleibt im

starr conventionellen Sinn ideal, obwohl nicht oder nur kurz und ganz vereinzelt im Sinn der symbolisch häßlichen Formenzusammensetzung wie im Morgenland, diesem dagegen fällt der Naturalismus zu. Zweitens: man behandelt den Menschen mit überraschend scharfer, lebendiger Naturtreue, aber nur die Gestalt, ausgenommen den Kopf; dieser behielt in allen Situationen das immer gleiche typische Lächeln und die gleiche Gesichtsbildung; also hier Naturalismus ohne Individualismus (wovon etwa nur schüchterne erste Versuche der Porträtbildung auf Stelen und And. eine Ausnahme machen). Die Götter haben weder Individualität (denn die bloße Bezeichnung durch Attribute ist keine), noch Naturtreue, die Menschenbilder diese ohne jene. Inzwischen erweitert sich der Kreis der Stoffe durch die Ausbildung einer Heroenwelt, wie sie in diesem Reichthum kein orientalisches Volk hatte, und ist so wenigstens im Stoffe das Zwischenglied zur flüssigen Verbindung beider Welten gegeben. Das Colossale herrscht von Anfang nicht in dem Uebermaaße wie im Orient und die Lösung von der Baukunst tritt früher und völliger ein.

§. 641.

Der hohe oder erhaben schöne Styl steht im Mittelpuncte des Wesens der Plastik; doch muß es eine reichere und freiere Ausbildung der Anmuth, des empfindungsvoll oder malerisch Bewegten, des Tragischen und Komischen und eine Erweiterung der Stoffwelt geben, die noch fest am Bande der bildnerischen Schönheitsgesetze bleibt: der einfach schöne, reizende und rührende Styl ist von demselben noch gehalten, zieht aber eine naturalistische, individualistrende, über die geschichtlichen Stoffe sich erweiternde, selbstbewußte Richtung nach sich, welche die feine Linie überspringt und der, in der römischen Welt sich vollendenden, Auflösung des plastischen Styls, die zugleich Rückfall in orientalische Formen ist, das Thor öffnet.

Der Styl der ethischen Hoheit, wie ihn in Attika Phidias mit seinen Schülern Agorakritos und Alkamenes, im Peloponnes namentlich ein Polyklet ausgebildet, ist zu §. 531 in seinen Grundzügen schon dargestellt. Seine Würde ist keineswegs anmuthlos, sondern jene „erhabene Grazie", wie sie Winkelmann nennt; eine mäßige Neigung zum Colossalen geht mit der vorherrschenden Darstellung der höchsten Götter-Ideale Hand in Hand; das keusche Maaß des Naturalistischen und Individuellen offenbart sich als jener „Duft der Belebung", der alle Form herausführt in die warme Fülle der Natur und ihrer süßen Nachlässigkeit und doch nie gemeine Natur, immer unendliche Natur vor uns enthüllt; das Individuelle ist insbesondere in das Götterideal eingedrungen als Grundlage

eines Kreises scharf und doch nie bis zur Verhärtung der einseitigen Eigenheit unterschiedener Götterpersönlichkeiten. Neben der hohen Ruhe dieses Ideals breitet sich die volle Bewegtheit der Handlung aus in Relief und Giebelgruppe; Schwung und Bewegung, in gewissem Sinn also das Malerische kommt hier zu voller Entfaltung und die Composition ist entwickelt in dem Reichthum und der Gesetzlichkeit, wie sie oben dargestellt worden ist. Die zwei Kreise treten auseinander, neben den göttlichen legt sich der rein menschliche in Fest-Aufzügen, Tänzen, Kämpfen, belebten Scenen aller Art; Porträtbildungen treten auf und sparsam wird neben seiner Stellvertretung durch das Sagenhafte der wirkliche Stoff der Geschichte (z. B. in den Perserkämpfen des Nike-Tempels) ergriffen. Nicht im höchsten Sinne, dem des erhabensten Götter-Ideals, wird der Styl der Würde ausgebildet von den peloponnesischen Meistern; sie wenden sich mehr dem menschlich Starken in Heroen- und Athletenbildungen (auch der Thierbildung) zu; so neben Polyklet (der nur durch seine Here jener attischen Richtung angehört) namentlich Myron. Hier ist nun nicht nur der Stoffkreis erweitert, sondern auch mehr Naturalismus, aber doch noch von einer Strenge und Gewichtigkeit gehalten, welche den Charakter des hohen Styls bewahrt. Bleiben wir bei unserem öfters gebrauchten Bilde, so erscheint dagegen der Inhalt des Gefäßes im Style der Praxiteles und Skopas, wie er zu §. 531 in seinen Grundzügen ebenfalls schon geschildert ist, ungleich schwankender bewegt von reizendem, leichtem Wellengekräusel bis zur heftigsten Aufwühlung, die ihn aus seinem Becken zu reißen droht. Die Vorliebe zum Aphrodite- und Apollo-Ideal zeigt den Uebergang von der Herrschaft der Würde zur Herrschaft der Anmuth, zugleich bringt aber Affect und Leidenschaft in vorher ungekannter Stärke ein, Werke wie die Niobidengruppe, die sterbende Jokaste von Silanion erschüttern das Herz in seinen innersten Tiefen; mit der Welt der Leidenschaft wird auch die des Komischen entfesselt und knüpft sich an den dionysischen Kreis. Aber die Anmuth hat noch Würde, der Götterkreis ist das Herrschende und Bestimmende, die Leidenschaft bewahrt den Adel des innern Gleichgewichts, das Komische ist zu plastischer Mäßigung abgedämpft: Alles zu freierem Spiel entlassen und doch am Bande des reinen Styls festgehalten, das Band sehr verlängert, aber noch nicht zerrissen. Diese Bereicherung, diese verstärkte Bewegung ist denn zugleich eine innigere Versetzung der bildnerischen Phantasie mit einer Beimischung der malerischen, musikalischen, lyrischen, namentlich aber auch der dramatischen, und doch auch so betrachtet bleibt das rein plastische Gefühl fest auf seinem Boden stehen. Was nun die letzte, zunächst noch stylvolle und an die dritte Stufe sich in engem Uebergang anknüpfende, dann allmählich abwärts führende Stylbildung betrifft, so sind zwei Seiten an ihr

zu unterscheiden, von denen die zweite mitten in die Hauptfrage über alle weitere Geschichte unserer Kunst hineinführt. Die Hinwendung zu jener Anmuth im engeren Sinn, die von der erhabenen Grazie als eine besondere Gestalt sich unterscheidet und nach und nach in den falschen Reiz übergeht, die Entfeßlung eines Grads von Affect, der haarscharf an der Grenze des Plastischen hingleitet, zu einer bewußten, theatralisch gemahnenden Beziehung auf den Zuschauer (die bezeichnenden Werke vergl. zu §. 531 S. 137) ist die eine Seite. Nun aber ist zugleich eine ganz spezifische Erweiterung des Stoffes durch die Lysippische Schule eingetreten: der unmittelbar, in voller Nähe gegebene geschichtliche Stoff ist, neben einem vielfältigeren Genre, in einem vorher unbekannten, als unzuläßig betrachteten Umfange in die Kunst hereingezogen worden; den vielen Porträtbildungen, namentlich Alexanders d. Gr., so wie den Gruppen aus seiner Geschichte folgen dann weiter jene Keltenschlachten der Schule von Pergamon; dieß ist die andere Seite. Wir sehen dabei von der Schmeichelei ab, ebenso vom Style, der zunächst noch rein plastisch, vergöttlichend bleibt und sich diese Reinheit namentlich auch in der Fortbildung des Herkules-Ideals bewahrt. Im Schluß der Anm. zu §. 531 durfte in dieser Wendung ebensosehr der Keim eines neuen, wie die Auflösung eines bestehenden Ideals, erkannt werden, denn da handelte es sich von allen Künsten, und wiefern die Plastik hier aufhöre, mustergebendes Beispiel zu sein, war nicht der Ort zu verfolgen. Jetzt aber, da wir das Wesen dieser Kunst erörtert haben, leuchtet ein, daß in ihrem Gebiete das stärkere Aufkommen des Genre, des Bildnisses und der Profangeschichte nicht auf ein neues, der Zukunft vorbehaltenes Ideal so hinausdeuten kann, wie wir bei der Malerei finden werden, wenn sie sich zweimal am Schluß einer Hauptperiode, der antiken und dann der mittelalterlichen, ebenso dem weltlichen Gebiet öffnet. An dieser Frage nun hängt die fernere Geschichte der Bildnerkunst; die Oeffnung nach dem weltlichen Gebiete führt weiter und weiter bis zu dem götterlosen modernen Ideal: kann in diesem eine wesentlich Götterbildende Kunst wie die Plastik eine neue Blüthe oder nur eine Nachblüthe treiben, oder hat sie überhaupt noch Lebensfähigkeit? Nach Allem, was in der Lehre vom Wesen und den Zweigen derselben entwickelt ist, können wir nun bereits so viel sagen: sie wird noch leben können, aber nur mit Einem Lungenflügel. Das Gefäß ist jetzt übergelaufen: was noch darin ist (Götterbildende Plastik, sofern ein Rest von ihr im entgötterten Ideale möglich bleibt), ist zu wenig, und was hinausgesprungen (profanmenschliche, profangeschichtliche), ist nicht mehr gefaßt. Es handelt sich aber wesentlich zugleich vom Style. Mit diesem Hinausgreifen in die streng realen Stoffe wird derselbe natürlich in die Länge nicht die Reinheit bewahren, die er in der Lysippischen

Schule noch hat, er wird in einem Grade individualisirend und naturalisirend verfahren, der über die feine Linie hinausgeht, welche wir dieser Richtung gezogen. Die Griechen auf heimischem Boden halten immer noch treuer am Stylgesetze, auch die Schule von Pergamon, wiewohl die gute Zeit schwerlich jene barbarischen Keltenphysiognomien in selbständiger Aufstellung gewagt hätte. In Rom aber, nachdem schon der etruskische Styl einen härtern Naturalismus und eigenthümliche Porträtartige Schärfe gezeigt, greift, nachdem die Bildnerkunst aus Griechenland nach Italien verpflanzt ist, der griechische und einheimische Künstler nicht nur mit weit offener Hand in die nächste geschichtliche Stoffwelt (namentlich ihre Kriegsgeschichte als Gegenstand des Relief), sondern läßt sich in die Zufälligkeiten der Natur, unedlere Culturformen und die Einzelnheiten individueller Bildung in einem Umfang ein, der auch nach dieser Seite Thür und Thor weit hinaus über das reine Stylgesetz öffnet. Wir haben gesagt, diese Entlassung auch der Formen vom strengeren Bande werde naturgemäß mit jener Erweiterung des Stoffs eintreten; dagegen werden wir im Mittelalter allerdings finden, daß sich ein harter Individualismus und Naturalismus trotz der fast ausschließlichen Herrschaft mythischer Stoffe ausbildet; da hängt aber die Sache überhaupt anders zusammen; für das Alterthum, das prinzipiell mythisch anschaute, war das Ideal der Gottheit auch das Band des strengen Styls und lockert sich erst mit dem Nachlasse des Bandes auch dieser. Für die neuere Zeit aber trifft der Mangel eines Olymps und die Nothwendigkeit des Zugs zum Naturalismus und Individualismus so zusammen, daß das Fortleben der Plastik gleichzeitig durch beide Ursachen in Frage gestellt wird, wofür dagegen aus anderweitiger Quelle eine gewisse beschränkte Herstellung des idealen Kreises, zugleich eine Restauration des idealen Styls und dadurch eine Mäßigung des Individualismus und Naturalismus ermöglicht wird, welche die Lage dieser Kunst wieder günstiger stellt, als im Mittelalter. Das Alterthum aber hatte doch immer noch seine Götter und das Bestehen des idealen Kreises sammt dem Nachklang der Anschauungsweise, die ihn geschaffen, erhielt noch spät Reste des reinen Stylgesetzes in Kraft, die den Künstler mit einer gewissen Sicherheit führten; selbst der Fettkopf eines Domitian ist noch plastisch antik behandelt und ein Aeußerstes, wie runzlichte alte Weiber mit hängenden Brüsten, ist selten. Die Ueppigkeit und die Mengung der Religionen führt erst den völligen Zerfall des plastischen Sinnes herbei, der zugleich Rückfall in den Kindheitszustand der symbolischen Formgemische, der Herrschaft des Colossalen, des Prunks mit kostbarem Material und in die Virtuosität der bloßen Technik ist.

β. Die Bildnerkunst des Mittelalters.

§. 642.

Die Formen des Lebens und der Cultur im Mittelalter, die ganze Bestimmtheit der romantischen Phantasie, welche daraus hervorging, führt mit Nothwendigkeit zu einer Innerlichkeit des Ausdrucks, einem Grade des Individualismus und Naturalismus, einer Auflösung des Ideals, das allerdings eine ausgebildete zweite Stoffwelt enthält, in eine geschichtliche Vielheit von Gestalten, die aufeinander und auf eine umgebende Natur bezogen sind, wodurch die Gesetze des bildnerischen Styls überschritten werden, dagegen das Malerische, das empfindungsvoll Bewegte, auch das Dichterische eindringt und der Unterschied eines weltlichen Kreises von dem göttlichen Kreise seine Bedeutung und plastische Kraft verliert.

In den zwei Abschnitten des zweiten Theils haben wir Alles beisammen, woraus auch hier das schon reife Ergebniß von selbst abfällt. Das Geschichtliche in §. 354 ff.: die rohe, hart individuelle Form der diese Weltperiode begründenden, auch den Völkern lateinischer Abstammung und Bildung ihr Blut und Naturell beimischenden germanischen Nationalität bei tiefer Geistigkeit der Anlage, der innere Bruch im Bildungsgange derselben durch Aneignung ganz fremder Elemente: der alten Bildung der römischen Welt, des Christenthums, der fortdauernde Rest objectiver Lebensform mit dem aufblühenden Geiste der Innerlichkeit zu schillerndem Zwielicht verbunden, der Gegensatz von Adel und Volk, Kirche und Welt, die phantastisch bunten Culturformen, — dieß ist zunächst eine Stoffwelt, deren unplastische Natur gegenüber den in §. 615 geforderten Vorbildern unmittelbar einleuchtet. Der Geist des Ideals, das die so beschaffene Welt sich gebaut hat, ist ein Geist der Innerlichkeit, vergl. §. 450, daher des über die Form unendlich hinausgehenden Ausdrucks §. 453, und dieß widerspricht dem plastischen Stylgesetze nach §. 605 und 624, ein Geist der in der ganzen Schärfe ihrer Bestimmtheit als berechtigt gesetzten Individualität, also der physiognomischen Behandlungsweise (§. 454), die sich von den unplastischen Härten des umgebenden Menschenstoffs nicht abwendet, und dieß ist speziell gegen das Stylgesetz §. 616. In diesem Ideale muß nicht mehr die einzelne Gestalt schön sein, theils weil das Auge von der Form zum tieferen Ausdruck fortgeht, theils weil durch die Anerkennung jedes Individuums in der Berechti-

gung seiner unendlichen Eigenheit eine Vielheit in das Kunstideal eingeführt ist, deren Einzelne sich in der Gesammtwirkung ergänzen (§. 455), und das Häßliche, das hiedurch eindringt, löst sich in neu eröffnete Tiefen des Erhabenen und Komischen auf (§. 457): Alles im vollen Gegensatze gegen §. 603. Das Ascetische der Behandlung §. 456 kommt dazu, die Härte der Formen zu vollenden. Aus dem Allem ist schon in §. 458 der Schluß gezogen, daß das romantische Ideal vermöge seiner empfindungsvollen Grundstimmung architektonisch, unplastisch, malerisch, lyrisch sei. Dieses Ideal hat nun zwar noch einen Mythenkreis, aber es ist der Mythus einer Zeit, die eigentlich keinen mehr haben sollte, vergl. §. 447—449. Damit erklärt sich, was in der Anm. zu §. 642 vorläufig gesagt ist. Die transcendenten Gestalten dieses nachgebornen Mythus sind nämlich nicht wie die griechischen Götter, Halbgötter, Heroen gefüllte Inbegriffe eines ganzen Lebensgebiets mit Einschluß eines Kreises des Naturlebens, sondern sie gelten ganz wie empirisch-historische Menschen, die in aller Bedingtheit des Lebens existirt haben und existiren. Die mythischen Wesen des classischen Ideals gelten auch als wirklich athmend und lebend, aber doch ist es nicht eigentlich trockener Ernst damit, sie stehen mitten in den Lebensbedingungen über denselben; es gibt neben ihnen eine Geschichte und Natur, und doch wieder nicht, denn jedes von ihnen ist das Ganze derselben. Hier aber ist es dogmatischer Ernst mit der Behauptung der geschichtlichen Existenz, es gibt eine Geschichte und Natur neben den mythischen Wesen und diese sind in ihre strenge Bedingtheit hineingezogen, was ja sogleich auf die malerische Behandlung, viele Figuren, umgebenden Raum und Hintergrund führt (vergl. Burkhardt Andeutungen z. Gesch. d. chr. Sculptur Kunstbl. des Morgenbl. 1848 Nr. 33. 35). Mit dieser Auffassung im Sinne der Bedingtheit der Existenz ist die naturalistische Behandlung, die sich uns schon aus der Anschauungsweise dieser Phantasie überhaupt ergeben hat, auch in die mythische Gestaltenwelt eingeführt. Ueberblickt man diese, so macht der Gott Vater eine Ausnahme, er kann nicht unter diese Auffassung treten, ist aber auch kein griechischer Gott, sondern als absolute geistige Einheit des ganzen Kreises eigentlich plastisch undarstellbar; weil er aber doch noch Person ist, welcher consequent andere Götterpersonen gegenüberstehen müßten, nur daß die Consequenz durch die Einzigkeit auch wieder abgeschnitten ist, so wird er dennoch auch dargestellt, doch in der Plastik selten, da ihr die Schwierigkeiten in diesem Stoffe sich besonders aufdrängen müssen. Der heilige Geist ist nur allegorisch darstellbar. Die Engel scheinen sich zu reiner plastischer Schönheit zu eignen, allein in dem Grade, in welchem sie feste Gestalt annehmen, kommt der Widerspruch des Glaubens an sie mit der Allgegenwart Gottes zum Bewußtsein. In Maria liegt

troß der Aufgabe, tiefe Innerlichkeit der Seele darzustellen, vielleicht mehr plastischer Stoff, als in irgend einer der Gestalten dieses Kreises, weil selbst das tiefste Leiden in die Fülle ihrer Anmuth nicht den tiefen negativen Bruch wirft, wie in die männliche Natur. Ganz aber bewährt sich unser Satz an der Vorstellung vom Sohne. Christus soll ganz Gott und ganz historischer Mensch sein. Beide vereinigten Seiten machen die Aufgabe unplastisch, denn ein plastischer Typus kann nur entstehen, wo das Ganze der Gottheit blos mittelbar durch vollkommene Darstellung eines bestimmten Moments aus der Fülle des Göttlichen zur Darstellung kommt; die ganze Menschheit, die doch in einem empirisch Einzelnen dargestellt sein soll, schließt zwar alle Vollkommenheit des Menschen ein, aber ebenfalls jede Kraft der Einseitigkeit, die zu einem Typus nöthig ist, aus und begreift zugleich alles Leiden des Menschen, alle Bedingtheit, alle Abzehrung des Sinnlichen, allen härtesten Naturalismus und Individualismus in sich. Wird Christus als Heros in Fülle des leiblichen Daseins dargestellt, so ist er heidnisch, im christlichen Sinn ungeistig aufgefaßt; wird er ascetisch, arm an Gestalt, herb empirisch dargestellt, so ist er ein unvollkommner Mensch und für die geistige Unendlichkeit des Ausdrucks, wie sie sich dann in den vorzüglich sprechenden Theilen ansammeln soll, hat der Bildhauer keine zureichenden Mittel. Sind dennoch erhabene und höchst rührende Christus-Gestalten ausgeführt worden, so sind dieß Bilder eines tief leidenden und im Leiden großen Menschen und daß dieser Mensch der absolute Mensch und der ganze Gott sei, das ist nur die Vorstellung, die der Zuschauer hinzubringt. Der romantische Kreis hat überhaupt wenig Typen: zu dem schwankenden der Gestalt Christi noch die plastisch bestimmteren der Apostel Petrus, Paulus, Johannes und einiger Propheten; in der zugleich innerlich geistigen und geschichtlich empirischen Anschauung kann sich ein plastischer Typenkreis gar nicht verfestigen. Der transcendente Kreis ist aber unendlich reich, ja er hat gar keine Grenze, die ganze Welt fließt ihm ohne Ende zu. Die Gottheit ist in die Geschichte eingetreten und die Geschichte löst sich in der Gottheit auf. An die heilige Geschichte schließt sich als vereinzelter besonderer Einfallspunct des Göttlichen in die Geschichte die Legende, an diese theils vorbereitend auf das Christenthum, theils seinen Eindringungen untergebreitet die ganze Profangeschichte, und jeder fromme Mensch oder vielmehr Jeder, der nur irgend etwas Frommes thut, die Kirche schützt und beschenkt, vermehrt den unendlichen Gestaltenkreis. Was nicht dem Himmel zufließt, stürzt der Hölle zu und der Ausdruck der Innerlichkeit müßte hier zu einem Abgrunde des geistig Furchtbaren werden, den aber der Bildner ja auch nicht geben kann. Der Gegensatz zweier Kreise, eines göttlichen und eines profanen, kann in dieser Auffassung kein fruchtbarer, kein Hebel interessanter Entwicklungs-

kämpfe der Sculptur werden: kein Fortschritt zu stärkerer Ausdehnung des Genre, dann der Porträtbildung und des eigentlich Geschichtlichen kann hier verschiedene Styl-Perioden scharf begrenzen, denn wenn der anfangs ärmere transcendente Gestaltenkreis mehr und mehr Stoff aus der Welt ansetzt, so wird damit kein ursprünglich gestellter Gegensatz zwischen ausdrücklich idealen und realer bestimmten Naturen aufgelöst, indem jene von Haus aus ja ganz empirisch aufgefaßt sind, und umgekehrt gibt es kein weltlich Selbständiges, es gibt keine Geschichte (vergl. dazu §. 451) oder, wie man will, es gibt solcher zu viel. Dieß ist genauer zu betrachten. In Griechenland fällt ein Abglanz der Götternatur auf die rein menschliche; die Sphären sind getrennt und flüßig vereinigt. Im Mittelalter scheint dasselbe der Fall zu sein, aber sowohl die Trennung, als die Vereinigung hat einen andern, der bildnerischen Schönheit ungünstigen Sinn. Sie sind getrennt: die Welt ohne Gottheit ist zu selbständig, ist selbstisch, gottverlassen in nichtigem Eigensinn, muß erst im Innersten gebrochen werden, ist daher unschön; das Göttliche aber abgesehen von seinem Eintritt in die Welt hat keine oder nur ganz schattenhafte Gestalt. Sie sind vereinigt: das Göttliche hat die Menschengestalt mit ihrer ganzen energischen Bedingtheit, allen Mängeln und Gebrechen angenommen und löst sich fortwährend in die Vielheit des ganzen Weltlebens sammt seinen Zufälligkeiten und Häßlichkeiten auf; weder das Göttliche, wenn es in die Welt sich niederläßt, noch das Weltliche, wenn es in das Göttliche emporgerückt wird, wird dadurch plastisch ideal. Beide Welten schillern ineinander, sind eine die Doppelgängerinn der andern und weder leiht die eine der andern Vollkommenheit des Fleisches, noch die andere der einen Fülle unmittelbaren, naiven Geisteslebens.

§. 643.

Das Mittelalter bewahrt aber theils durch Ueberlieferung einen Rest antiken Formgefühls, welcher längere Zeit bei allen in seiner Kunstgeschichte betheiligten Völkern, fortwährend bei dem romanischen Volke der Italiener sich erhält; theils entwickelt sich, nachdem jener Rest in byzantinischer Härte und Trockenheit erstarrt ist, bei den germanischen Völkern ein Styl, welcher die erstarrten Formen mit einer Seelen-Anmuth belebt, die zwar Ausdruck einer vertieften innern Welt, aber immer noch naiv und in sich gediegen ist und sich mit weichen und flüssigen Formen des Körpers und der Gewandung zu einer allerdings noch plastischen Einheit verbindet. Mit einem folgenden wesentlich verschiedenen Style stehen diese Kunstformen im Gegensatz eines relativ mehr rein plastischen, idealen, weniger weltlichen gegen einen mehr malerischen, naturalisirenden, individualisirenden, stärker in das Geschichtliche übergreifenden Styl.

Das Mittelalter bewegt sich also doch auch durch die in §. 636 ausgesprochenen Gegensätze, es sind troß dem im vorh. §. Aufgestellten noch verschiedene Proportionen, in denen die Styl-Elemente sich mischen, möglich; aber wenn im Alterthum der Weg zu dem, was zuerst die Lysippische Schule ausbildet, der Weg der Auflösung seines Kunstideals ist, so werden wir dagegen im Mittelalter das Umgekehrte finden: die zweite Form, die der folg. §. zu schildern hat, widerspricht zwar dem Prinzip der besondern Kunstgattung der Plastik, entspricht aber nur um so vollkommener dem Ganzen des romantischen Ideals. Vor uns liegen nun zunächst die Entwicklungsstufen, die troß ihrem bereits malerischen Charakter noch einen Rest plastischer Idealität gemein haben: der altchristliche Styl, wie er, aus den Anfängen blos symbolischer Darstellung, die den Anfängen der Plastik im Orient entsprechen, sich herausarbeitend von den Resten unmittelbar überlieferter classischer Form zehrt, seine Erstarrung im Byzantinischen, dem doch eine gewisse Feierlichkeit und statuarische Würde nicht abzusprechen ist, seine Neubelebung im sogenannten romanischen (Ende des zehnten bis Anfang des dreizehnten Jahrhunderts), dann die innigere Beseelung in dem neuerdings so bezeichneten germanischen Style (bis in die ersten Jahrzehnte des vierzehnten Jahrhunderts). Die zwei letztgenannten Style fließen aber fast unmerklich ineinander über: was man noch zum romanischen Style rechnet, hat bereits, wenigstens in Deutschland, schon etwas von dem Ausdruck tiefer Seelenmilde, der mit dem germanischen Styl eindringt, und die schlanken Gestalten, die weiche Haltung, Biegung, die langgezogenen, flüssig runden Falten des letzteren kommen umgekehrt aus jener Erfrischung des Formensinns durch Anschauung der Antike und gleichzeitige Naturstudien, wie sie in Deutschland merkwürdiger Weise noch früher, als in Italien, eintraten, so Herrliches in Wechselburg und Freiberg im Erzgebirge leisteten und den romanischen Styl begründeten. Das Wichtigste ist, daß man in diesem zu neuer, tiefer Innigkeit beseelten romanischen Styl, den man den germanischen nennt, nun die Probe geliefert sieht, wie der Ausdruck der tiefsten Demuth und der ganzen Welt der Affecte, die in §. 624 als eine subjectiv innerliche von der Bildnerkunst nach dem strengsten Maaßstab ausgeschlossen ist, in einer gewissen Einschränkung doch noch ein plastischer Stoff sein kann: nämlich in Einschränkung auf Affecte milder Art. Auch dieß wurde in §. 624, Anm. 2. schon vorgesehen. Es ist die vollständige Hingebung an die Kirche und die von ihr gebotene Geisteswelt, die das noch streng gebundene Mittelalter in diesen weichen Zügen mit den seitlich geneigten Köpfen ausdrückt, ein weibliches Seelenleben der Demuth; die Seele des Weibs bleibt in völliger Hingebung der Liebe ruhig sich selbst gleich, füllt mit dem Ich des Geliebten ihr eigenes in einem Gleichgewichte, das bei aller

Innerlichkeit doch wieder Naturstimmung, naiv und somit auch plastisch ist: in diesem Licht erscheint hier die ganze Welt der Charaktere; sie haben ihr Centrum außer sich, aber in einem vollen Tausch der Liebe wohnt es sich ihnen wieder ein; da ist kein Eigensinn, der erst zu brechen, keine rohe Kraft, die nicht schon ganz in die Gottes-Minne aufgelöst wäre. Die Gesichtsformen sind nicht die antiken, aber sie sind weich und sanft und wir haben zu §. 615, 2 vorbereitend schon angedeutet, daß es auch eine Gediegenheit sanfter Art bei zwar unregelmäßigen Formen geben könne, die immer noch plastisch sei. Die fließende Gewandung endlich thut noch namentlich das Ihrige, den einfach großen Linienzug der Umrisse zu sichern, den alle Bildnerkunst fordert. So bewahrt denn dieser Styl noch eine plastische Idealität, die uns der Nothwendigkeit überhebt, alle die entschuldigenden Rücksichten, welche bei den Verstößen der mittelalterlichen Bildnerkunst gegen das plastische Stylgesetz in Rechnung kommen, schon hier geltend zu machen. — Die Italiener verharrten nun zwar länger im byzantinischen Typus, erst in der Mitte des dreizehnten Jahrhunderts tritt Nicola Pisano auf, der durch liebevolles Studium der Antike und Naturbeobachtung den Schritt vollzieht, der in Deutschland schon in jenen sächsischen Sculpturen vollzogen erscheint. Dagegen erkennt man in allem weiteren Fortgange, daß dieses romanische Volk von Haus aus etwas vom classischen Formgefühle bewahrt; der Ausdruck wächst nicht zu der Innigkeit wie im sog. germanischen Style, aber alle Formen bilden sich in classisch gefühlter Weise durch und, was das Wichtigste ist, die Italiener gehen nicht in den grundverschiedenen Styl über, der jenem sog. germanischen in Deutschland folgt und vermöge seines Individualismus und Naturalismus spezifisch mehr malerisch zu nennen ist. Das Malerische dringt bei ihnen zunächst auf einem andern, nicht so tief gehenden Puncte ein, auf dem es sich zwar in Deutschland auch geltend macht: der nächste §. wird denselben aufzeigen. Wir haben also den Gegensatz eines reiner plastischen und mehr malerischen Styls in doppelter Weise: er erscheint als ein nationaler, worin sich die Italiener und die Deutschen, doch vollständig erst in der Kunstweise der folgenden Periode, gegenüberstehen, successiv geschichtlich dagegen durchlaufen ihn auch die Deutschen selbst in ihrer Kunstgeschichte.

§. 644.

Im durchgebildeten ächt mittelalterlichen Style geht diese Anmuth zwar nicht ganz verloren, wird aber zum bloßen Momente eines Ganzen, worin der Individualismus und Naturalismus in dem nun erst zu einer reichen geschichtlichen Welt auseinandergezogenen Kreise des Ideals mit einer Härte, einer

Entfaltung des Furchtbaren und Komischen, einer Eckigkeit der Formen, das Malerische der Composition in perspectivischer Behandlung des Relief mit einer Bestimmtheit herrscht, welche auf den ersten Blick als bloße Manier und Verirrung erscheint. Allein nicht nur erhält sich auch jetzt noch ein Rest statuarischer Würde und Gediegenheit, sondern die ganze Kunstgattung verzichtet durch die Art ihres Anschlusses an die Baukunst auf Selbständigkeit, ergänzt diese in einem dichterischen Cyklus und bedeckt die harte Wahrheit ihrer Formen durch völlige durchgeführte Polychromie, mit welcher die ornamentistische Haltung des Ganzen wieder versöhnt.

Der neue Styl tritt zuerst in Flandern, hier bereits im vierzehnten Jahrhundert, auf und ist ohne Zweifel von hier in Deutschland eingedrungen. Das bunte Altarschnitzwerk wurde niederländische Arbeit genannt (vergl. Gesch. der deutsch. Kunst v. E. Förster Th. 2, S. 17). Dieser Styl könnte als gothisch bezeichnet werden, weil man bei dem Gothischen doch vorzüglich an das nordisch Eckige, stachlicht Individualisirte zu denken gewohnt ist. Wir haben uns bereits dagegen erklärt, daß er als Abfall vom Ideal aufgefaßt werde. Der Zug des Mittelalters war ein anderer, als der des Alterthums; was im Zusammenhang antiken Entwicklungsganges Fall war, ist im Mittelalter Steigen. Freilich setzt dieß eine andere Kunstgattung als das Bett voraus, worin das wesentlich verschiedene Ideal des Mittelalters seine Höhe erreicht: die Malerei; aber überall reißt die vorzüglich herrschende, das Ideal einer Zeit aussprechende Kunst die andern Künste mit sich fort und in die Scharte, die dadurch den aus ihrem Wesen fließenden Stylformen geschlagen wird, bringt versöhnend und entschädigend eben jener Zug des Ganzen mit seiner hohen Berechtigung. In Griechenland konnte die Malerei und Poesie neben dem herrschenden Zuge zu plastischer Idealität keineswegs den Styl entwickeln, in welchem sich erst die Fülle des Wesens dieser Künste zeigt, aber wir bewundern sie doch, weil wir vom plastischen Grundgefühle fortgerissen die Mängel der Entwicklung mit der Vollkommenheit der plastischen Kunst durch eine Uebertragung decken. Das mild Schöne des anmuthigen romanisch-germanischen Styls ist übrigens in diesem herben Style nicht geradezu verschwunden; wir erinnern nur an Ein Beispiel, die herrliche betende Maria der Kunstschule zu Nürnberg, wo selbst der weiche Faltenfluß nicht fehlt. Auch in Christusbildern dringen vereinzelt wieder ideale Bildungen durch, im Ganzen aber herrschen grobe nordische Körper- und Gesichtsformen, eckige Bewegungen und Falten, die Trachten der Zeit treten rücksichtslos neben den idealen Gewändern der höheren Typen auf, der Künstler greift nach den härtesten Zügen individueller Eigenheit, durchwandelt unplastisch den Himmel und die Hölle der Affectenwelt des christ-

lichen Gemüthslebens und sprudelt mit oder ohne Satyre den tollsten Humor aus, der namentlich auch die Thiergestalt, für deren normale Formen dem Mittelalter in interessantem Gegensatz gegen das ganze Alterthum der Sinn abgeht, zu phantastischen, meist symbolischen Gebilden verzerrt. Jene empirisch geschichtliche Vielheit, Hereinziehung der ganzen Geschichte A. und N. Testaments, Reichthum der Legende, Anknüpfung der profanen Historie an die heilige, figurenreiche bewegte Handlung, das Mitdarstellen der ganzen Umgebung (§. 642) dringt jetzt erst ein und sprengt das vorher noch geschlossenere, in Gestalten sparsamere Ideal auseinander. Das Mitdarstellen des Hintergrunds, der Umgebung findet natürlich im Relief statt und die unberechtigt malerische, perspectivische Behandlung desselben ist jener in der Anm. zu §. 643 erwähnte Punct, worin auch die Italiener ganz über das Plastische hinausgehen; das Relief überspringt denn seine Grenzen bis zur völligen Nachahmung von Räumen, wo man in ein bewohntes Inneres hineinsieht. Vor Allem nun ist zur gerechten Würdigung dieses Styls geltend zu machen, was wir ebenfalls zu §. 415, 2. vorbereitend schon aufgestellt haban: rauhe, harte, eigensinnig individuelle Formen können noch plastisch sein, wenn sie Gewaltigkeit, wenn sie die Gediegenheit des Mächtigen und Großen tragen. Das Mittelalter bewahrt, auch in Deutschland, aus den Zeiten heidnischer Naturkraft immer noch einen Zug vollwiegender, in sich ungetheilter, ungebrochener Menschheit, der selbst die Härte barbarischer Form plastisch adelt; man sehe nur z. B. die Großheit des Styls in mehreren von Ad. Krafts Stationen zu Nürnberg oder den Kopf Christi am Oelberge vor der S. Leonhardskirche in Stuttgart. Was durch diese Großheit nicht entschuldigt ist — und es ist wahr, daß sie weder da, wo sie ist, mit allen Härten versöhnt, noch überhaupt allgemein hervortritt, sondern das deutsche Wesen auch hier neben dem Großen ungeschickt wahllos nach dem ganz Platten greift — das wird gedeckt zunächst durch die Beziehung zur Baukunst. Ihrem Zuge folgt diese Bildhauerei viel unselbständiger, als im Alterthum: von der selbständigeren Aufstellung an den Façaden, in den Vorhallen zieht sie sich mehr und mehr in die Hohlkehlen der Portale, wo die Statuen von der Architektur sogar in schiefe Aufstellung gedrängt werden, unter Baldachine, in Tabernakel an und auf Strebepfeilern, Tragpfeilern, zwischen das Ornament der Chorstühle, Sacramentshäuschen, Lettner zurück und geht so im Zuge der architektonischen Bewegung als eine Art vollerer Sprache des Ornaments auf. Vom Altare vorher von der Malerei verdrängt nimmt sie als Schnitzwerk einen Theil desselben wieder ein und liebt hier wie am Chorgestühl und andern geschützten Stellen das weichere Holz, womit der herrschende ornamentistische Charakter noch bestimmter ausgesprochen ist. In dieser

Stellung, als eine verstärkt ausblühende Ornamentik, wird sie in neuem Sinn malerisch, nämlich eben als Blüthe einer an sich schon in gewissem Sinn malerischen Architektur; aber auch dichterisch, indem sie das Epos der religiösen Phantasie noch beziehungsreicher, als im griechischen Tempel, namentlich allerdings auch in den Zusammenstellungen der Statuen am Portal mit dem Relief seiner Bogen-Füllung, entfaltet und ausspinnt. Einzelne Gebäude, wie der Campanile zu Pisa, geben die Anknüpfung zu einem Ueberblick über die ganze Weltgeschichte. — Ist nun der Styl der Bildnerkunst hier an sich schon ein malerischer geworden, so ist es nur natürlich, wenn die vollkommene Bemalung auch wirklich hinzutritt; die eckig harten Formen bedürfen hier der Farbe zu ihrer Milderung, wie in Wirklichkeit eine interessante, aber nicht normal schöne Gesichtsbildung nicht ohne Farbe gefällt. In der Holzschnitzerei ist zudem die Farbe schon durch die Trockenheit des Tons, den das Material hat, nahe gelegt. Hier ist es denn, wo das Bemalen bis in die Einzelnheiten der Adern hinein völlig wie in der selbständigen Malerei durchgeführt wird, in einem Umfang also, wie ihn die Alten niemals kannten. Dennoch stellt sich der gespenstische Eindruck der Wachsfigur (vergl. §. 608 Anm.) nicht ein: die viele Vergoldung, die Aufstellung zwischen reichem Ornament, der Glanz der Oelfarbe läßt es nicht zur geistlos unheimlichen Illusion kommen und was man raffinirter Absicht der gemeinen Täuschung nicht verzeiht, sieht man der Naivetät, welche die Künste vermischt, bei der übrigen Reinheit des Gefühls und Genialität gerne nach. Diese Genialität tritt z. B. in den Schnitzwerken der Syrlin in hoher Vollendung hervor; es ist hier ein Schwung, eine Wärme der Belebung, welchem dem zwar in Formen reiner plastischen Styl der Italiener in selbständiger Höhe gegenübersteht.

γ. Die moderne Bildnerkunst.

§. 645.

1. **Die reine plastische Form wird nach classischem Vorbild in Italien erneuert, zuerst mit einem noch der mittelalterlichen Innigkeit angehörigen Ausdruck naiver Anmuth, wobei das Malerische mehr nur in der Relief-Composition (vergl. §. 644) sich behauptet. Eine Verbindung dieser gereinigten Form mit einem gemäßigten charaktervollen Individualismus und Naturalismus tritt**

als Andeutung eines neuen Styls vereinzelt auf. Bald aber dringt das Malerische in einem andern Sinn ein, nämlich als leidenschaftliche Bewegtheit, welche allmählig in eine aller plastischen Ruhe widersprechende Manier der höchsten subjectiven Aufgeregtheit bei völlig zerblasen behandelten gemein naturalistischen Formen, bald mehr im Sinne der falschen Energie, bald des lüsternen Reizes übergeht und von Italien aus, anfangs vorzüglich in decorativen Anordnungen thätig, sich allerwärts verbreitet. Neben der zweiten Stoffwelt des Mittelalters und des Alterthums ist es vorherrschend die Allegorie, worin sich diese Manier bewegt. 2.

1. Das reine Formgefühl, wie es schon um die Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts bei den Italienern sich wieder entwickelt, ist eine neue Belebung jenes reiner plastischen Sinnes, den wir schon §. 643 in dem Naturell dieses Volks gefunden haben, durch die nun erst mit vollen Mitteln des Verständnisses in ihrem wahren Wesen erkannte Antike. Das ächt classisch Plastische wird restaurirt: Renaissance. Bei einem Lorenzo Ghiberti und Luca della Robbia tritt dieses Gefühl in der ganzen rührenden und lieblichen Jungfräulichkeit eines ersten warmen Wiederaufathmens hervor. Einen Zug naiver Innigkeit theilen diese Meister noch mit der Zeit des sogen. germanischen Styles. Dabei tritt jene malerische Behandlung des Relief bei den Italienern allerdings gerade jetzt erst in ihrem ganzen Umfang auf, dafür entschädigt aber die edle Grazie der Figuren, nirgends mehr, als in den herrlichen Bronce-Thüren des L. Ghiberti. In Deutschland sehen wir die ersten Spuren des Einflusses der Italiener mit diesem Zuge verbunden z. B. bei Veit Stoß; die classisch gereinigten Formen treten nun aber da und dort in eine Mischung mit einem andern Zuge, dem männlichen, dem stark naturalistischen und individuellen, der jetzt durch sie gemäßigt wird, ohne daß er doch das Maaß einhält, auf welches er in der Zeit der reinen antiken Bildnerkunst nach dem strengen innern Stylgesetze beschränkt war. Diese Art von Mitte zeigt sich nirgends merkwürdiger, als in den Werken Peter Vischers; deutlich liegt der Einfluß der Italiener vor Augen, der aber eine nordisch bestimmtere, charaktervolle Markirung des Natürlichen und Individuellen nicht auszulöschen vermocht hat. Vorzüglich am Sebaldusgrab tritt dieser Styl in den Apostelgestalten, dem kleinen Standbilde des Künstlers, noch mehr und besonders lehrreich in den Reliefs auf. Das Gänsemännchen von P. Labenwolf steht auch in der Linie dieser Richtung. Sonst sind es vorzüglich Monumental-Statuen, welche diesen gereinigt charakteristischen Styl darstellen; auch in Italien finden wir ihn z. B. an der Reiterstatue des B. Colleoni in Venedig von Andrea del Verocchio. Wir werden auf die Bedeutung dieser Erscheinung, auf die wichtige Styl-

frage, die mit ihr gegeben ist, zurückkommen. In der späteren Renaissance fehlt es nicht an Werken, die in dieser Richtung liegen, energischen Ritter- und Landsknechtgestalten als Wappenhalter, Ehren- und Grab-Monumente, selbst der Rokoko hat noch schöne historische Büsten; allein es bemächtigt sich der ganzen plastischen Kunstrichtung zunächst ein anderer Zug.

2. Man blicke zurück auf die geschichtlichen Formen des ausgehenden Mittelalters §. 362 ff., dann der ersten Gestaltungen der neuen Zeit §. 366 ff., die Entfeßlung des Individuellen, Subjectiven, die Jagd wilder Leidenschaften, welche darauf folgt, die geschweiften, luftigen, bewegten Culturformen neben der noch nicht aufgegebenen hartschaaligen Ritterrüstung; später, nachdem die centralisirende Monarchie ihren modernen Thron in Frankreich aufgerichtet, den Sinnenkitzel der eiteln Aufklärung mit seinen Formen; man vergleiche dann die Gestaltung der Phantasie selbst auf diesen geschichtlichen Grundlagen, die „empfindsam gereizte, gewaltsam schwülstige, subjectiv willkürliche" Stimmung der Italiener zur Zeit des restaurirten Katholizismus (§. 473), die völlige Ausbildung dieser Geistesform zur Effecthaschenden Selbstbespieglung und frivol galanten Süßigkeit, wie sie in Frankreich vollendet wird (§. 476) und auch mit der Sentimentalität, die übrigens in Deutschland in tieferer Bedeutung reagirend auftritt (§. 477), sich verbindet: diese Stimmungen reißen denn nothwendig die Bildnerkunst aus allem Gleichgewicht heraus. Frühe schon gibt in Italien ein Donatello den gereinigten Formen etwas von dem leidenschaftlichen Wurf, welchen dann M. Angelo zu jener Ueberkraft, jener feurig bewegten „Hinwendung nach etwas außen Liegendem" (vergl. Burkhardt a. a. O.) steigert, die bei ihm selbst noch so genial groß ist, durch die Genialität ihre Verletzung des plastischen Styls rechtfertigt, aber unnachahmlich doch zur Nachahmung reizt und die Manier einleitet. Das Malerische ist also jetzt in einer neuen Bedeutung eingedrungen: neben erworbener Kenntniß der plastischen Form-Schönheit beherrscht es nicht mehr blos die Composition im Relief, sondern als Affect den Ausdruck und die Bewegung. Es ist darin ein so bewußtes Wirken auf Eindruck, daß man diese Erregtheit auch eine dramatische nennen kann, und an die Poesie ist man überdieß dadurch erinnert, daß diese Plastik namentlich decorativ auftritt; d. h. sie folgt nicht mehr dem Zuge der Architektur im Großen und Ganzen, diese ist ja jetzt nicht mehr die gothische, aber sie schmückt mit sinnreichen Anordnungen, Reliefs, zahlreicher Statuetten einzelne Theile derselben, insbesondere Grabmäler im Innern, und sucht darin eine cyklisch beziehungsreiche Einheit von wirklichen Darstellungen und allegorischen Beziehungen; dieß ist nicht mehr ornamentistisch, sondern eine freie, planmäßig überlegte Anordnung, wobei der Bildhauer

auch das Architektonische, an das er diese Auszierung heftet, für seinen Gesichtspunct selbst componirt. Zur völligen Auflösung aller plastischen Gesetze wird die Manier des leidenschaftlich Bewegten, dramatisch Fortgerissenen durch Bernini ausgebildet. Das plastische Gleichgewicht, die Ruhe in sich ist rein weg, ein auswärts liegender Magnet scheint an allen Enden auf die Gestalt zu wirken und sie aus ihrem Centrum herauszuwirbeln, auch in die Gewänder und in die Haare fährt es wie ein zerzausender, aufwühlender Wind. Eine besondere Form, die neben dem heroischen Auffahren herrscht, ist der Ausdruck ekstatischer Verzücktheit, wie ihn überhaupt der aufgeregte Katholizismus nach der Restauration pflegt. Neben dem Schwulste der falschen Kraft wird nun aber auch die Süßigkeit und der lüsterne Reiz der falschen Grazie aufgenommen und zu einem Zweige dieser Richtung ausgebildet. Daß die Formen an sich, obwohl man seit der Renaissance das plastisch Schöne wieder erkannt hat, in dieser Herrschaft der Manier ebenfalls aus Rand und Band gehen müssen, erhellt von selbst; ein neuer Naturalismus dringt ein, nicht mehr der tüchtig herbe des Mittelalters, sondern ein gemeiner, vom zufälligen Modell entnommener: „Bernini suchte Formen, aus der niedrigsten Natur genommen, gleichsam durch das Uebertreiben zu veredeln und seine Figuren sind wie der zu plötzlichem Glück gekommene Pöbel" (Winkelmann G. d. K. B. 2, S. 43). Der Muskel wird zum aufgedunsenen Ballen, die erhitzte Ader schwillt und wo das Weiche gesucht wird, zittert das schwammige Fett. Diese Manier hat sich wie der frühere Styl der noch tüchtigeren Renaissance von Italien aus vor Allem nach Frankreich verbreitet; hier wird das Theatralische, was an sich schon in ihr liegt, durch die den Franzosen ihrem Naturell nach eigene Richtung auf solchen seiner Wirkung selbstgefällig bewußten Effect, hier besonders auch das Süße und der falsche Reiz auf seine Höhe getrieben. An bedeutenden Talenten, die innerhalb der Verirrung Geniales leisten, fehlt es jedoch weder hier, noch in Deutschland, wohin diese Formen, wie über Spanien und England, sich verbreiten (Schlüter). Was nun die Stoffwelt betrifft, so wird wohl im Einzelnen das geschichtliche Leben selbst in Monumental-Statuen und einfach menschlichem Genre mit frischer und kräftiger Hand ergriffen; es ist zu 1. erwähnt, daß selbst der Rokoko sich namentlich noch durch schöne historische Büsten auszeichnet; das Wichtigere aber ist, daß diese Epoche kein Bewußtsein davon hat, wie unvereinbar ihre Manier mit den Gegenständen der zweiten Stoffwelt ist, daß sie vielmehr ihren höchst subjectiven Geist ohne Scrupel in die vom naiven Glauben geschaffene, objectiv ernste mythische Gestaltenwelt des Mittelalters und freilich hart daneben in die seit der Renaissance mit Begierde aufgegriffene antike Götter- und Heroenwelt hineinschüttet und außerdem, daß diese

Gestalten in ihrem Bewußtsein zu bloßen Allegorien geworden sind, im heißen Treibhaus ihrer aufgeregten und doch hohlen Phantasie eine überquellende neue Allegorienwelt hervortreibt. Die Unnatur wird hier überhaupt doch mit einer gewissen Naivetät betrieben.

§. 646.

Die neue Zeit kehrt zum wahren Verständnisse der Antike und des bildnerischen Stylgesetzes zurück; allein durch die kritisch vollzogene Auflösung des Mythus und die vollendete Ungunst der Culturformen ist sie im Gebiete des ausdrücklich Idealen und selbst des allgemein und rein Menschlichen auf den schmalen Raum der Reproduction durch künstlerische Rückversetzung eingeschränkt. Dagegen entwickelt die moderne Bildnerkunst ein größeres Maaß eigener Lebenskraft im Gebiete des geschichtlich Monumentalen, worin jener Ansatz eines mittleren Styls zwischen dem classisch reinen und dem naturtreuer individualisirenden (§. 645, 1.) als ein der Fortbildung fähiger Keim sich erweist.

Die Auflösung der zweiten Stoffwelt ist in §. 466 ausgesprochen. Die Sculptur ist aber eine wesentlich Götterbildende Kunst; die Reinheit der Form im Sinne der directen Idealität, wonach die einzelne Gestalt schön sein muß, setzt ja Götter voraus. Im Begriffe der Versöhnung der Subjectivität mit der Objectivität, der als das Wesen des modernen Ideals aufgestellt ist, liegt allerdings auch dieß, daß wir die Natur der transcendenten Wesen, nachdem wir nicht mehr in die Illusion ihrer wirklichen Existenz verwickelt sind, erst recht erkennen und verstehen; auch ist in und zu §. 466 zugegeben, daß wir sie unter Anderem auch noch müssen bilden dürfen, so wie im Schluß der Anm. zu §. 444 die Unentbehrlichkeit der Allegorie in der bildenden Kunst bereits angedeutet ist. Ganz ohne Götter und Allegorien kann die stumme Bildnerkunst, wo sie eine inhaltsvolle Idee in der Abbreviatur Einer Gestalt oder weniger Gestalten ausdrücken soll, gar nicht auskommen. Allein dieß ist kein wahres Leben, keine Kunstwahrheit mehr; es ist eine formale Restauration; vollends die Bildung neuer transcendenter Wesen führt zu Lügen, wie die einer Bavaria, wo die stylvolle Ausführung eines inhaltlosen, rein hohlen Gedankens den peinlichsten Widerstreit der Empfindung erregt. Ueber die vollendete Ungunst der Culturformen vergl. §. 376, 2. Sie hat uns auch den Boden des Genre, wo es gilt, schöne und glücklich entwickelte Menschheit in ihren allgemeinen Zügen ohne historisches Datum im Abglanze der Götterschönheit darzustellen, auf äußerst schmale Grenzen eingeengt. Wir sehen kein Nacktes, kein frei fließendes Gewand,

keine schönen Spiele mehr. Ein Fischer, eine Fischerinn, ein Ballonschläger, eine Amazone u. s. w., das tritt oft glücklich gelungen, aber in kümmerlicher Vereinzelung auf. Das Auge sieht aber überhaupt nicht mehr plastisch, die Phantasie ist nicht mehr plastisch gestimmt, dieß ist schon in §. 468 ausgesprochen. Unter diesen Umständen hat die Rückführung unserer Erkenntniß zur wahren Anschauung der Antike, vermittelt durch den großen Winkelmann, dann durch die Wiederauffindung antiker Kunstwerke aus der besten Zeit griechischer Sculptur zu keiner neuen Blüthe dieser Kunst führen können. Wohl ist, nachdem Canova zwischen die Ausläufer des Berninischen Styls und die Erneuerung der reinen plastischen Schönheit in die Mitte getreten, ein Dannecker der letzteren schon näher gekommen war, der große Regenerator Thorwaldsen erschienen, wohl sind ihm bedeutende Künstler, namentlich auch in Deutschland, gefolgt, aber es bleibt dabei, daß in dem idealen Gebiete Alles blos Reproduction durch geistvolle Rückversetzung in ein entschwundenes Phantasie- und Kunstleben ist, ähnlich wie eine gelungene Aufführung griechischer Dramen auf unseren Bühnen. Die ideal schöne Form bleibt für uns eine Restauration wie der Olymp. Dagegen sucht nun der §. mit Rückweisung auf §. 645, 2. eine Linie zu bezeichnen, auf welcher die moderne Sculptur mit vollerer Kraft fortzuleben die Aussicht hat, in einem Zustande, worin (um bei einem schon gebrauchten Bilde zu bleiben) der eine Lungenflügel, der ihr geblieben, so erstarkt, daß der Verlust des andern verschmerzt wird. Wir werden in andern Künsten deutlicher bestimmen können, von was es sich hier handelt; wir werden in der Poesie sehen, wie es einen Styl geben muß, der Shakespeares Naturalismus und Individualismus mit dem Princip classisch idealer Schönheit zu einem Dritten, Höheren vereinigt, worin die Verirrungen und Barbarismen jenes nordischen Stylprincips sich ausscheiden, während seine Charakterschärfe in der Läuterung sich erhält. Nicht ebenso bestimmt können wir von der Bildnerkunst aussagen, daß sie auf dieß Ziel loszusteuern habe; zu tief liegt in ihrem Wesen die direct ideale Schönheit, als daß ein solcher mittlerer Styl zwischen dem Antiken und Mittelalterlichen, dem Südlichen und Nordischen, wenn sie ihn findet, nun eine volle Blüthe dieser Kunst genannt werden könnte. Aber etwas ist daran; jener Styl Peter Vischers hat etwas von Shakespeare; es muß dahinaus eine zwar nicht schwunghaft reiche, aber doch tüchtige Zukunft liegen. Die besten Werke eines Rauch, Schwanthaler, Rietschel liegen, nachdem J. G. Schadow mit einem stylistisch ungebundneren, aber warmen Naturalismus vorausgegangen, auf diesem Wege einer Durchdringung geschichtlich herberer, individuell charaktervoller Formen mit einem Stylgesetz, das sie doch im Sinne strengerer Großheit und reineren Maaßes bindet, als dieß die gothische Zeit, dann auf andere Weise die späte

Renaissance und der Rokoko that. Es handelt sich vorzüglich um Denkmal und Grabmal, im Material um das Erz, in der Composition um Relief, Statue und namentlich Statuengruppe, wie wir denn insbesondere auf den Werth der aufgelösten Gruppe in der Art jener Lysippischen turma Alexandri zu §. 628, 2. hingewiesen haben. Die Geschichte ersetzt, so weit sie kann, den Mythus, der geschichtliche Held den sagenhaften, die Fülle großer Menschen den Gott, der seinen Geist über sie ausgegossen.

Anhang.

Die verzierende Bildnerkunst. Das lebendige plastische Kunstwerk.

§. 647.

**In mannigfachen Uebergängen aus der untergeordneten Tektonik (§. 596) 1.
heraustretend ergreift die Bildnerkunst das Zweckmäßige, um es zu verschö-
nern (vergl. §. 546); insbesondere legt sie sich als umgekehrtes oder eigent-
liches Relief an kleine Flächen in der Stein- und Stempelschneidekunst. Diese
Zierplastik bringt zwar auch ganz freie Werke hervor, die aber vermöge
der Kleinheit ihres Maaßstabs nur zur schmückenden Aufstellung dienen. Eine 2.
Bildnerkunst in lebendigem Naturstoff (§. 548) ist die Gymnastik, nicht
als Uebung, sondern als vollendete Fertigkeit, die im festlichen Spiele, ins-
besondere durch Wettkampf, aufzeigt, wie sie die leibliche Erscheinung zum le-
bendigen Kunstwerke durchgebildet hat.**

1. Wie die Baukunst als untergeordnete Tektonik mit ihren unendlichen Ornament-Formen, so bringt nun die Bildnerkunst in das unmittelbare Leben ein, dient ihm als blos anhängende Schönheit, quillt an allen Orten wie ein unter dem rauhen Boden der Nothdurft verborgenes Leben hervor und scheint, indem sie in unendlichen Bildungen aufsproßt und das Harte, das Nackte umrankt, dem erfreuten Auge sagen zu wollen, daß die organische Form und vor Allem ihr Höchstes, der schöne Mensch, das Geheimniß der Erde ist. Wir nehmen hiemit als Aufstellungsgrund für den ersten Zweig blos anhängender Kunstform auch hier zuerst die Verschönerung des Zweckmäßigen aus §. 546 auf. Zum Zweckmäßigen gehört auch das Angenehme, das als ein Ueberschuß des Zweckmäßigen zu fassen ist: die Zierplastik schmückt nicht nur Solches, was einem geforderten Zwecke dient, sondern auch Solches, was an sich überflüssig und selbst bereits Schmuck, Mittel zum schöneren Lebensgenuß ist. Das Gebiet, das hier vor uns liegt, ist schon in §. 596 2. berührt, ja betreten, denn es gibt keine feste Grenze zwischen der untergeordneten Tektonik und der Zierplastik, weil jene im Ornament wie die Architektur im Großen bereits in die Nachbildung organischer Form hinüberblüht. Wir sahen das Plastische auftauchen, wo die runde Linie herrscht, ein-

treten, wo die Zierrath Organisches nachbildet, ausdrücklicher in dem Grade sich herausarbeiten, in welchem ein Geräth, Schmuck u. s. w., namentlich vermöge seiner Kleinheit, ganz in organische Formen sich auflösen läßt. Die feine Symbolik, durch welche der ächte Künstler Zweck und Bedeutung des Gegenstands ausspricht, ist dort in Anm. 2. besprochen. In das Gebiet dieser anhängenden Plastik gehört denn namentlich ein Miniatur-Relief, das sich an kleine Flächen legt. Zunächst zum Zwecke des Siegelns wird auf eine harte Fläche ein kleines Bildwerk vertieft eingegraben: ἔντυπον, ἔγγλυφον, intaglio; ein umgekehrtes Relief, das im Abdrucke zum eigentlichen wird. Erst in der späteren Zeit des Luxus fing man im Alterthum an, diese Siegel an Ringen zu tragen. Hier pflegte man denn vor Allem edle Steine zu wählen, denn die Zierplastik legt mit Fug und Recht einen Werth auf die Kostbarkeit des Materials und das Siegel sollte ja nun zugleich Schmuck sein (daher: Gemmen); bei Aermeren vertrat Glas die Stelle (Pasten). Als Beispiel freien Spiels mit Analogien im Ornamente mag hier noch angeführt werden, daß die Griechen die Fassung des Steines in Gold, da ihnen dabei der in der Schleuder ruhende Stein einfiel, gewöhnlich in dieser sinnreichen Form behandelten. Bei diesen Arbeiten galt es nun, im kleinsten Maaßstabe, bis zu dem Grade, wo das Werk mit der Lupe gesehen sein will, im härtesten Material, also mit den größten technischen Schwierigkeiten doch die reinste Kunstform zu entwickeln, und die Griechen haben diese Aufgabe in unerreichter Vollendung gelöst, wiewohl die Kleinplastik des Luxus begreiflichermaßen nicht in der Epoche des hohen, sondern erst des schönen, rührenden Styls (Skopas und Praxiteles) gewöhnlich wird und ihre volle Ausbildung erst zur Zeit des Lysippus durch einen Pyrgoteles erhält. Je mehr nun bloßer Schmuck, desto mehr wird die eingetiefte Form zwecklos und tritt in der makedonischen Zeit an die Stelle des Eingeschnittenen das eigentliche Relief: ἔκτυπον, ἀνάγλυφον, cameo; bei durchsichtigem Stein erschienen aber, gegen das Licht gehalten, auch die Intaglien als Relief. Verschiedengefärbte Lagen des Edelsteins, namentlich Onyx, wurden, wie neuerdings die innere Schichte gewisser Muscheln, zu einem Anfluge von Polychromie benützt. Dieß kleine Relief dient nun nicht mehr blos als Ring, sondern wird an kostbarem Geräthe, wie Bechern, Leuchtern u. s. w. angebracht, eine Sitte, die namentlich auf das frühere Mittelalter überging; unsere Zeit liebt es an Brochen u. dgl. Es gehört nun diese kleine Welt mit allem verzierenden Werke des Bildners, namentlich dem größeren Relief, das an Gefäßen, Waffen, Geräthe aller Art im verschiedensten Material durch verschiedene Arten der Technik sich anschmiegt, in Ein Gebiet zusammen, sie fordert aber diese besondere Hervorhebung, weil wunderbar bei so

kleinem Maaßstabe die griechische Künstlerhand den ganzen Stoff der Sage, Mythologie, Genre, Porträt in den herrlichsten Stylformen wie durch einen unendlich verkleinernden Spiegel gebrochen und dieß niedliche ideale Spiegelbild, leicht tragbar, daher den Menschen auf Tritt und Schritt begleitend auf die unmittelbarste Wirklichkeit geworfen, so zu sagen in die engste Ritze derselben getrieben hat. Einem äußern Zweck enger verschwistert bleibt diese kleinste Plastik als Stempelschneidekunst, welche die Münze zum Kunstwerke bildet; obwohl der blos äußere Zweck auch hier verschwindet, wenn die Münze nicht Verkehrsmittel ist, sondern zum Andenken an große Ereignisse, zur Ehre bedeutender Menschen geprägt wird (Medaillon). Wir haben den hohen Schwung, die Energie des Gepräges, wodurch die griechische Kunst, besonders in Sicilien, auch auf diese metallischen Flächen den verkleinerten Wiederschein ihrer stylvollen Idealwelt gezaubert hat, bekanntlich nicht wieder erreicht. — Ganz frei von unmittelbarer Anlehnung wird die Zierplastik in kleinen Figuren, die zum Schmuck auf Schränke, Tische, kleine Consolen aufgestellt werden; sie bleibt aber auch hier bloße Zierplastik, weil solche Dinge von Producten der Zweckmäßigkeit zwar gelöst, aber doch nur zur Ausschmückung derselben in beliebiger Aufstellung bestimmt, daher auch klein, beweglich, portativ sind. Allerdings beginnt die Zierplastik, wie zu §. 609 gesagt ist, eigentlich schon da, wo das Werk die natürliche Größe nicht übersteigt oder auch nur mäßig unter sie herabgeht, allein wenn die Kunst einmal die schwungvolleren Größen-Verhältnisse aufgibt, da beeilt sie sich lieber, durch völlige Kleinheit des Maaßstabs zu zeigen, daß hier nicht monumentaler Boden ist. Bei diesem Kleinwerk ist der Künstler ebenfalls berechtigt, den Werth des Materials ganz wesentlich mitwirken zu lassen, da in allem nur Anhängenden solche Rücksicht ihr gutes Recht hat: edle Metalle, Elfenbein, edle Hölzer mögen durch Glanz und Farbe das Auge reizen und erfreuen. Daneben darf die Kunst hier füglich auch als Kunststück auftreten, nur fordern wir, daß sie zugleich Kunst bleibe und Styl zeige. Auch dieß verstand Niemand mehr, als die Griechen, die in der sog. Mikrotechnik bis dahin gingen, daß sie Viergespanne bildeten, die eine Fliege bedecken konnte und die doch in Formen plastisch schön waren, wie jene mikroskopischen Gemmenbilder. In neuerer Zeit hat sich die Rokoko-Periode, deren Manier in diesem Gebiete noch am gefälligsten ist, sehr fruchtbar in Zierfiguren erwiesen, namentlich im Komischen viel Niedliches und Ergötzliches hervorgebracht. Natürlich darf in der Zierplastik das Komische sich freier entfesseln, satyrisch als Caricatur auftreten und so das Moment in Wirkung setzen, das in §. 547 als Grund der Aufstellung eines besondern Zweigs ausgesprochen ist; allein zu einem eigentlichen Zweige darf es die Bildnerkunst auch hier

nicht treiben, vergl. die Anm. jenes §. Die neueste Zeit versieht das ausschmückende Bedürfniß vorherrschend durch mechanische Nachbildungen. Dieses Moment, das im §. 549 als einer der Eintheilungsgründe für die anhängenden Zweige aufgeführt ist, haben wir hier im §. nicht besonders aufgeführt, es wird erst in der Malerei wichtiger; in der Plastik ist der Abguß und Abdruck von Kunstwerken mittelst verkleinernder Formen in Gyps, Thon, Glas, Erz, Kupfer, Eisen, Zink, Gutta-Percha, Wachs, Papierbrei u. s. w. bis zu Tragant und Zucker herunter nur ein Mechanisches, das freilich in der letzten Ueberarbeitung zum Theil noch der feineren, künstlerisch gebildeten Hand bedarf, dessen Werth aber nicht verkannt werden soll, denn dieser Nebenzweig vervielfältigt das Kunstwerk, streut es in das Leben, in die Wohnung des Bürgers und wirkt so zur Verbreitung des ästhetischen Sinnes, zur Veredlung des Daseins.

2. Wir haben die Gymnastik an andern Stellen des Systems in doppelter Beziehung schon aufgeführt: als Mittel, die menschliche Schönheit zu entwickeln, damit der Künstler Gestalten vorfinde, wie er sie braucht (vergl. §. 330. 615), dann aber auch als eine Thätigkeit, die in ihrer Ausübung unmittelbar der Kunst Stoffe, Gruppen, Scenen darbietet, sowohl in ihrer gewöhnlichen (vergl. §. 348 Anm. 2.), als auch namentlich in ihrer festlichen (§. 329). Die letzte Form nehmen wir jetzt wieder auf, aber in anderer Bedeutung, nämlich nicht als Stoff für die Kunst, sondern als ein Schauspiel, ein Kunstwerk für sich: die Gymnastik, die nicht den Leib als Seelen- und Charakter-Organ erst bildet, sondern die gewonnene Bildung desselben rein aufzeigt, so daß dieß Aufzeigen Selbstzweck ist, tritt nun auf als eine lebendige Plastik, die nur darum blos anhängende Kunstform ist, weil sie in lebendigem Naturstoffe darstellt. Hier macht sich also dasjenige Moment geltend, das in §. 548 als Grund eines besondern Zweigs anhängender Kunst aufgestellt ist. — Die Gymnastik, welche die Schönheit aufzeigt, die sie als Uebung ausgebildet hat, ist Spiel, d. h. Thätigkeit um der Thätigkeit willen mit blos scheinbarem Zweck, Thätigkeit als reine Form, aber ein durch die Kunst erhöhtes Spiel. Sie tritt zunächst auf als reine Aeußerung des gewöhnlichen Spieltriebs, als harmlose Ergötzung, die nicht auf Zuschauer berechnet ist. Hievon ist sodann eine zweite Stufe zu unterscheiden: die Gymnastik als ernste, zwecksetzende Uebung, die aus dem Spiele das Geeignete ausscheidet, um es eben für ihren Zweck zu verwenden. Daneben erhält sich das ursprüngliche Spiel als eine Nachbarform der Gymnastik, welche mehr und weniger ist, als diese: mehr, weil sie zwecklos ist, ein freier Selbstgenuß des aus Geschäft und aus bloßer Befriedigung der Sinnlichkeit zur harmonischen Bewegung seines einfachen,

ungetheilten Wesens entlassenen Menschen, des Menschen in seiner reinen und hohen Kindheit; weniger, weil die Gymnastik als ernstes, Zweck-setzendes Mittel erst eintreten muß, um die höhere, dritte Stufe möglich zu machen, nämlich das Spiel in der gesättigten Bedeutung, welches mit der Absicht, daß es geschaut werde, eine große Entfaltung der gewonnenen Kraft, Gewandtheit, Schönheit künstlerisch anordnet und diesem Schauspiele den gewichtigen Ernst der tieferen Bedeutung verleiht: daß eine Gemeinde, ein Volk seine Kraft, seine Fülle und Schönheit sich selbst zeige, darin seiner nationalen Tüchtigkeit sich bewußt werde und die pflegende, segnende, schützende Gottheit als den innern Genius eines allseitig und harmonisch entwickelten Volkslebens gegenwärtig anschaue. Das Spiel der ersteren, zufälligeren Art verhält sich dazu wie die wildwachsende Blume zum wohlgeordneten Strauß, zu einem paradiesischen Garten; doch empfängt es von dieser höheren Form selbst auch Rhythmus und Reichthum. Die Griechen waren unendlich erfinderisch in solchen harmlosen Spielen, die bei uns mit aller übrigen Frische des Lebens mehr und mehr verkommen, und das Ballspiel der Nausikaa und ihrer Gefährtinnen mit taktmäßiger Bewegung und Gesang mag uns sagen, wie auch solche kindliche Belustigung zum kleinen Kunstwerke wird. Mit dem Verfall der Volksfeste haben wir aber auch die höhere Form, das nationale Festspiel so sehr eingebüßt, daß wir die frei ästhetisch sich aufzeigende Gymnastik eigentlich nur noch in der Aftergestalt kennen, wo sie von Kunstreitern, Gauklern, Seiltänzern um Geld gezeigt wird. Da hat die Gymnastik ihre ethische Bedeutung verloren; sie gilt nur als körperliche Virtuosität, wie denn die neuere Zeit überhaupt gewohnt ist, sie auch in ihrem Uebungszweck nur physisch aufzufassen, ein Beweis, daß ihr der Grundbegriff, der Begriff des Bandes, abhanden gekommen ist. Die Gymnastik ist in ihrem innersten Wesen kein sinnliches, sondern ein geistig sittliches Thun, indem sie den Leib als bloßen Stoff tödtet, um ihn zum Organ und Bilde des bewohnenden Geistes zu beleben, und indem sie den Leib des Einzelnen als einzelnen Stoff tödtet, um ihn zum organischen Gliede des Volks-Ganzen in seiner Gesammtbewegung, wesentlich auch der wehrhaften zu erwecken. Sie quält und schüttelt daher die träge Masse recht tüchtig, damit sie nicht zum faulen Ballaste des Geistes, zum isolirten Klumpen werde, und die Asceten der falschen Religion, wie die negativen Moralisten und überhaupt alle Barbaren der Bildung bedenken nicht, daß der Leib, der aus Verachtung des Sinnlichen gymnastisch nicht durchgearbeitet, nicht ausgewickelt wird, genau ebenso zum Sumpfe herabsinkt, worin die roheste Sinnlichkeit sich ausheckt, wie der Leib des grobsinnlichen Menschen in üppiger Blüthe verwesend den unsterblichen Geist mit seiner Verfaulung ansteckt. Nimmt nun der Geist

vermittelst dieser Durcharbeitung seinen Leib erst an sich, so scheint er auch erst dadurch wahrhaft aus ihm heraus und die Gymnastik ist so das Band, welches die Einheit schafft im Wesen des Menschen, und diese Einheit ist Schönheit. Die Barbaren der Bildung bedenken auch dieß nicht, daß die Schöpfung der Schönheit, zu welcher der Wille durch allseitige Ausbildung den Leib entfaltet, Pflicht ist, indem das Sittengesetz dem Menschen nicht freistellt, ob er dem Mitmenschen in seiner Gestalt ein Zerrbild der Menschheit aufzeigen will oder ein wahres Bild. Die Griechen wußten wohl, was sie thaten, wenn sie die Schönheit wie eine Tugend ehrten; sie wußten wohl, daß, wo Geschlecht auf Geschlecht bemüht ist, den Körper zu dem auszubilden, was er sein soll, die Formen sich allgemein zu der Reinheit entwickeln müssen, die der Einzelne durch den Adel seines innern Lebens und die besondere künstlerisch gymnastische Arbeit zur volleren Schönheit zu erheben wirklich fähig ist. Die Gymnastik ist also wesentlich die Thätigkeit, worin der Wille die sinnliche Erscheinung des Menschen durch seine bildende Arbeit als die Realität seines Geistes setzt, sie ist die Kunstschöpfung des sinnlichen Daseins, absolute Grundbedingung im Versöhnungsprozesse der Persönlichkeit, worin sie ihre Gegensätze, Geist und Leib, zur Harmonie erhebt (vergl.: D. Gymnastik d. Hellenen u. s. w. von Otto Heinr. Jäger). Hier aber haben wir die Gymnastik nicht unter dem Standpuncte der Pflicht, unter den sie unbedingt zu stellen ist, sondern als die schon vollzogene Kunstschöpfung des Leibes zu betrachten, welche ihr Werk im festlichen Schauspiele aufzeigt. Das Aufzeigen wäre jedoch zu sehr bloße Form, wenn nicht ein Reiz des Zweckes, ein Sporn für den Gymnastiker hinzuträte, wie solcher in dem Eifer, seine Aufgabe zu lösen und Beifall zu gewinnen, noch nicht in hinreichender Kraft enthalten ist: das Aufzeigen muß Kampf sein, aber nicht ernster Kampf, sondern Wettkampf um einen Ehrenpreis, sei es, daß der Wetteifer nur darin besteht, daß Mehrere gleichzeitig dieselbe Uebung ausführend darstellen und jeder den andern zu übertreffen sucht, oder daß sie im Scheine feindlichen Kampfs gegeneinander sich angreifen und zu überwinden streben (wie im Ringen u. s. w.); beides umfaßt der Begriff der Agonistik. Ausgeschlossen ist nicht Gefahr, denn ohne diese gibt es keine Gymnastik, aber rohe Form und bitterer, blutiger Ernst; das Athletenwesen mit seinem wilden Faustkampf und Ringaustkampf (Pankration) war Ausartung der Agonistik, die römischen Gladiatorenspiele reine Scheuslichkeit. Es wäre nun eine schöne Aufgabe, a einer Aesthetik der Gymnastik alle Hauptformen derselben so aufzuühren, daß an jeder gezeigt würde, wie sie zunächst vorzüglich einen Theil des Organismus und diesen Theil in anderer Richtung und Weise, als jede andere, in Anspruch nimmt, von da aus aber die Bewegung

über die ganze Gestalt verbreitet; es entstünde eine Reihe schöner Bilder, das Bild des Läufers, Springers u. s. w.; dann wäre darzustellen, wie in den combinirteren Uebungen diese verschiedenen Bilder sich vereinigen und das Einzelne würde nun zum Systeme eingesammelt; einen gediegenen Grund für eine solche Anschauung der Gymnastik hat die genannte, nur in der Darstellung zu sehr überfruchtete Schrift von Jäger gelegt. Wir geben nur eine flüchtige Uebersicht, wobei wir von Allem absehen, was nur Vorschule ist. Erstens: Einzelthätigkeit ohne Kampf, d. h. ohne (scheinbar) feindliches Messen der Kräfte. Bewegung in die Höhe oder Höhe und Weite zugleich: freier Sprung (hauptsächlich die Füße betheiligt), Stabsprung (Arme mitbetheiligt), beides über Hindernisse oder ohne solche. Bewegung in die Weite: Lauf (wieder hauptsächlich die Füße betheiligt), frei oder mit Hindernissen (d. h. mit Sprung über Gräben u. s. w., mit Tragen von Waffen, Fackeln verbunden), hiezu Schwimmen, wo mehr die Arme wirken; Verbindung der Vorwärtsbewegung mit den Kräften des Thiers oder mit einem mechanischen Mittel oder mit beiden zugleich: Reiten, Schiffen, Fahren. Wurf mit dem Stein, Ball (schönes Ballone-Spiel in Italien), Diskus, Schleuder, Speer, Unterschied der Schönheit in Kern- und Bogenschuß; der Fortschritt zu erleichternden Mechanismen bricht der gymnastischen Schönheit ab, so zuerst Pfeil und Bogen, dann Armbrust, dann vollends das Schießgewehr. Zweitens: Kampf als scheinbar feindliches Messen der Kräfte; ohne Waffen: Ringen, Betheiligung aller Glieder (der Faustkampf fällt nach Obigem weg); mit Waffen: Schwert oder Degen auf Hieb oder Stoß oder beides; Lanzenstoß zu Fuß, zu Pferd (Turnier), zu Schiff (Schifferstechen). Einfach vereinigten die Griechen in ihrem Pentathlon (Lauf, Sprung, Wurf des Diskus, des Speers, Ringen) die wesentlichen Formen, um die Vollendung des Organismus nach allen Seiten zu entfalten, und der Pentathlet war zwar nie in Einer Form so stark, wie der, welcher sich nur in ihr zeigte, aber er war durch diese Allseitigkeit der edelste, vollendetste, geehrteste, schönste Wettkämpfer. Drittens: Gesammtbewegung und Kampf von Massen; hier tritt ein neues Element, das zwar in Griechenland auch bei den andern Formen nicht fehlte, mit Nothwendigkeit ein, nämlich das Rhythmische, denn Massenbewegungen, Evolutionen, Figurenzeichnen im Großen mit einer geordneten Menschenmenge, die zugleich einen Kampf mit Waffen darstellt oder nicht, setzt wesentlich die Leitung durch Tact und Tempo der Musik voraus. Dieß ist nun aber bereits Orchestik und gehört in den Anhang zur Musik. Wir haben einen Rest der rhythmischen Massenbewegung in der militärischen Evolution und dem Scheinkampf kriegerischer Massen, wie er auch abgesehen vom Uebungszweck als Schauspiel veranstaltet wird, aber es ist ein dürf-

tiger Rest, weil der taktische Zweck das freie Spiel der Figuren ausschließt; übrigens ist klar, daß die Einübung des Einzelnen zur kriegerischen Gesammtbewegung in unserer Zeit darum so schwer ist, weil wir sonst keine rhythmischen Massenbewegungen kennen. In aller Gymnastik bleiben die Griechen ebensosehr mustergültiges Ideal wie in der reinen, selbständigen Bildnerkunst, und ihre großen Festspiele glänzen selbst in der schwachen Vorstellung, die wir davon haben, als unerreichtes Bild der höchsten nationalen Herrlichkeit. Das Geschichtliche gibt in Vollständigkeit J. Heinr. Krause: Olympia oder d. großen olymp. Spiele u. s. w. D. Gymnastik u. Agonistik der Hellenen. D. Pythien, Nemeen u. Isthmien. — Endlich muß noch ein weiteres anhängendes Gebiet mit einem Wort erwähnt werden: das Handwerk, das den Körper bekleidet, denn es setzt plastischen (zugleich freilich auch malerischen) Sinn voraus. Auch Pferdeschmuck will mit ästhetischem Gefühl behandelt sein; das wußten die Orientalen, die Griechen, das Mittelalter, und weiß der heutige Orientale besser, als die stumpfe Mode unserer Zeit und Welt.

Schnellpressendruck der Buchdruckerei von J. C. Mäcken Sohn in Reutlingen.

Aesthetik

oder

Wissenschaft des Schönen.

Zum

Gebrauche für Vorlesungen

von

Dr. Friederich Theodor Vischer,
ordentlichem Professor der Aesthetik und deutschen Literatur an der Universität zu Tübingen.

Dritter Theil:

Die Kunstlehre.

Stuttgart.
Carl Mäcken, Verlagsbuchhandlung.
1854.

Aesthetik
oder
Wissenschaft des Schönen.

Zum
Gebrauche für Vorlesungen
von

Dr. Friederich Theodor Vischer,
ordentlichem Professor der Aesthetik und deutschen Literatur an der Universität zu Tübingen.

Dritter Theil. Zweiter Abschnitt.

Die Künste.

Drittes Heft:

Die Malerei.



Stuttgart.
Carl Mäcken, Verlagsbuchhandlung.
1854.

Schnellpressendruck der Buchdruckerei von J. C. Mäcken Sohn in Reutlingen.

Inhaltsverzeichniß.

Dritter Theil.

Die subjectiv-objective Wirklichkeit des Schönen

oder

die Kunst.

Zweiter Abschnitt.

Die Künste.

Erste Gattung.

Die objective Kunstform oder die bildenden Künste.

	§§.	Seite.
C. Die Malerei.		
a. Das Wesen der Malerei.		
α. Ueberhaupt	648—659	505—538
β. Die einzelnen Momente.		
Die äußere Bestimmtheit.		
Das Material	660	538—543
Verhältniß zur Landschaft, zur Architektur. Größe-Maaßstab	661	543—546
Das künstlerische Verfahren.		
Die Zeichnung. Prinzip der directen Idealisirung	662—664	546—553
Die Licht- und Schattengebung	665—668	553—561
Die Farbengebung. Prinzip der indirecten Idealisirung	669—674	561—577
Das Stylgesetz	675	577
Naturalismus und Individualismus. Die zwei Stylprinzipien	676	577—581
Anwendung auf das Landschaftliche	677—678	581—584
Anwendung auf thierische und menschliche Gestalt	679—680	584—590
Aeußere Bewegung	681	591
Ausdruck, Affect, Moment, Charakter	682—685	592—609
Die Composition.		
Licht- und Farben-Einheit, Linien-Einheit	686	609—614
Form der äußern Umgrenzung, Rahmen	687	614—616
Innerer Rhythmus	688—692	616—632
Cyklische Compositionen.		
In Wandmalerei	693	632—634
In Staffeleibildern und Skizzen	694	634—636
b. Die Zweige der Malerei.		
Das Mythenbild	695	637—644
Der wahre Eintheilungsgrund	696	645—646
Verhältniß zu andern Momenten der Eintheilung	697	646—647
α. Die Landschaft.		
Grundbegriff; Staffage	698	648—651

	§§.	Seite
Stylbild und Stimmungsbild	699	651—653
Eintheilung nach Stoff, Seite, Moment der Auffassung, Unterschied des Lyrischen, Epischen, Dramatischen, des einfach Schönen und Erhabenen	700	653—656
β. Das Sittenbild.		
Uebergang: Das Thierstück, die Architekturmalerei, das Blumen- und Fruchtstück und das sogenannte Still-Leben	701	657—661
Grundbegriff	702	661—664
Reines, geschichtliches und mythisches Sittenbild	703	665—666
Eintheilung des reinen Sittenbilds nach Stoff und Seite der Auffassung	704	666—669
Nach Moment der Auffassung, Grad des Umfangs, Unterschied des Lyrischen, Epischen, Dramatischen, des Schönen, Erhabenen und Komischen . .	705	669—671
Nach dem Gegensatz der Style, Unterschied der Technik	706	672—673
Verbindung mit Landschaft, Thierstück, Geschichtlichem	707	673—674
γ. Das geschichtliche Bild.		
Uebergang: Das Bildniß	708	674—679
Grundbegriff. Eintheilung nach Stoffen. Heldensage	709	679—683
Epische Form: sittenbildliches Geschichtsbild . .	710	683—685
Lyrische Form. — Situationsbild	711	685—688
Dramatische Form	712	688—689
Grad des Umfangs	713	689—690
Schön, erhaben, komisch; Gegensatz der Style, Unterschied der Technik	714	690—691
c. Die Geschichte der Malerei.		
Die treibenden Gegensätze	715	692—694
α. Die Malerei des Alterthums. Orient, Griechenland (Rom)	716—717	694—700
β. Die Malerei des Mittelalters, ihre Blüthe und Nachblüthe.		
Allgemeiner Charakter, Vorstufen	718—719	700—704
1. Der italienische Styl	720—725	704—723
2. Der deutsche Styl	726—732	723—739
γ. Die moderne Malerei.		
Italienischer Eklekticismus, Naturalismus, französische Landschaftmaler	733	739—741
Belgien, Spanien, Holland	734—736	741—747
Eintritt des eigentlich Modernen: französischer Classicismus	737	747—749
Deutscher Classicismus	738	749—750
Die romantische Schule	739	750—751
Die neusten Bewegungen	740—741	751—755
Die Caricatur	742	756—762
Die vervielfältigende Technik	743	762—768
Die Decorationsmalerei	744	768—771
Die schöne Gartenkunst	745	772—773

C.

Die Malerei.

a.

Das Wesen der Malerei.

α. Ueberhaupt.

§. 648.

Indem die Bildnerkunst nur die Seite der Erscheinung, nach welcher die- 1. selbe Gegenstand des tastenden Sehens ist, erfaßt und darstellt, ist in aller Gediegenheit ihres Werks doch zugleich ein tiefer Mangel und ein Drang, ihn zu überwinden, zum Vorschein gekommen. Die Aeußerungen dieses Dranges weisen bereits auf eine andere Art der Phantasie hin, welche auch im verschönernden Spieltrieb (§. 515, a.) ihren ersten Ausdruck findet, nun aber in Wirkung treten muß: es ist diejenige, welche auf das eigentliche Sehen gestellt 2. ist (§. 404). Das verhüllte Tasten ist auch in diesem noch enthalten, aber nicht mehr als das Bestimmende, indem es die feste Form nur in und unter einem Ganzen von Licht- und Farbenwirkung erfaßt und im Rahmen der einzelnen Anschauung zugleich wesentlich mehr begreift, als die geschlossene organische Gestalt. Auch diese Art des Sehens schließt ein Messen in sich, aber im Sinne freierer Auffassung allgemeiner Verhältnisse des Lichts und der Farbe, so wie der Entfernungen.

1. Es versteht sich von selbst, daß die Lehre von jeder einzelnen Kunst eine Darstellung sowohl ihrer Mängel als Vollkommenheiten ist, bei der Bildnerkunst aber mußte die erstere Seite, welche uns nun zur Malerei herüberführt, mit besonderem Nachdruck hervortreten, weil nicht zwei Künste in so eigenthümlichem Zusammenhange stehen, sich so eigenthümlich in die untheilbaren Momente der Erscheinung theilen, wie die Bildnerkunst und die Malerei. Wir mußten ja in der Erläuterung von §. 597 fragen, warum denn nicht bei dem ersten Schritte zur Nachbildung des persön-

lichen Lebens sogleich das Ganze seiner Erscheinung von der Kunst dargestellt werde? Es mußte der Eintritt der Malerei noch abgehalten und gezeigt werden, warum jener erste Schritt nothwendig noch auf architekturartige Isolirung einer Seite der Erscheinung des nun ergriffenen Stoffes sich beschränken müsse. Es war eine freie Beschränkung; die Bildnerkunst steht als reine, ganze, selbständige Kunst im vollsten Sinn auf eigenen Füßen, und doch wies sie durchaus vorwärts nach ihrer farbenreichen Schwester, der sie die Früchte einer erfüllten Vorbedingung entgegenträgt, überall war ein Drang sichtbar, ihre Mängel zu überwinden: in ganz berechtigter Weise trat er hervor in der bloßen Andeutung der Farbe, in gewissen malerischen Hülfen der Licht- und Schattenwirkung (§. 608), im richtig behandelten Relief; verfrüht und unberechtigt in der vollen Polychromie, im malerisch gehaltenen Relief, in einem plastisch unzulässigen Maaße des Naturalismus und Individualismus, in allzu affectvoller Bewegtheit. Ihre ursprüngliche Vorübung aber hat die Malerei wie alle Kunst im Spiele, und zwar natürlich in demselben Gebiete verschönernden Schmucks wie die Sculptur, nur einem andern Zweige. Zwei Formen sind es ohne Zweifel gewesen, worin diese Kunst im Keime auftrat: die eine bestehend in einem Flechten, Abnähen, Weben, Wirken, das von solchen unorganisch, geometrisch verfahrenden, arabeskenartigen Motiven, wie sie dann als Ornament auch an die Baukunst übergiengen (vergl. zu §. 573 S. 247), allmählich zu schüchternen Versuchen der Nachbildung des Organischen fortschritt. Es ist dieß überhaupt eine der frühesten Aeußerungen des menschlichen Kunsttriebs, die wir noch heute bei allen wilden Völkern finden; die Muster sind bunt, vereinigen das Chromische und Graphische. Dagegen begann nun das graphische Element für sich mit einer andern Form: dem spielenden Einritzen von Zeichnungen auf weiche Stoffe (Blätter, Wachs, Holz,) das sich nach gewonnener Uebung auch an harte Flächen wagte, wie wir dieß in jenem Verfahren finden, das den eigentlichen Koilanaglyphen (reliefs en creux) in Aegypten vorausgieng (vergl. §. 611 Anm.), eine Technik, die aber auch in Griechenland sicher ursprünglich bestand und bekanntlich bis in die späteste Zeit als Skizzenzeichnung, in Marmorplättchen eingegraben (Monogrammen), sich erhalten hat. Die Farbe trat sodann wieder hinzu: man füllte die Umrisse zunächst mit einfachen Farben aus und hatte so Monochrome auf Stein; in Aegypten gieng man von da wieder zur Sculptur zurück, indem man die Formen innerhalb der Umrisse plastisch heraushob. Von diesen Anfängen der Malerei als selbständiger Kunst ist das Anmalen der gegebenen Architektur und Sculptur zu unterscheiden, aber auch ausdrücklich noch einmal anzuführen als Vorübung in der Farbe, die mit der graphischen Vorübung erst sich vereinigen sollte.

Der Gesichtssinn spaltet sich in zwei Weisen der Auffassung, das tastende und das eigentliche Sehen. Es ist auch in dieser zweiten noch ein verhülltes Tasten (vergl. §. 71 Anm.), aber es bestimmt nicht mehr den Charakter der ganzen Auffassung, wie in der ersten, vielmehr wird die feste und dichte Form zwar wesentlich miterfaßt, aber nur als Träger der Licht- und Farbenwirkungen. Wir würden keine Formverhältnisse des Körpers mit dem Auge aufnehmen, wenn nicht der Tastsinn als ein vergeistigter im Gesichtsinne mitgesetzt wäre; es ist aber etwas Anderes, ob der letztere sich auf dieß Tasten ohne wirkliches Tasten isolirt, oder ob er dasselbe nur als flüssiges Moment in dem Ganzen seiner Auffassung wirken läßt. Im letzteren Falle entkleidet die Art der Anschauung den festen Körper in gewissem Sinn seiner Schwere, Dichtheit, überhaupt seiner strengen Körperlichkeit, fühlt diese so zu sagen nur leise, nur entfernt, der Körper wird ihr zum Organe, das eine Licht- und Farbenwelt auffängt und wieder von sich ausstrahlen läßt. Dieß Verflüchtigen, Verschwebenlassen liegt also schon im subjectiven Acte, darf nicht, wie gewöhnlich geschieht, erst in dem Werke des Malers aufgezeigt werden. Hiemit ist nun bereits auch der weitere Auffassungskreis des eigentlich sehenden Auges ausgesprochen: es nimmt nicht die geschlossen-organische Gestalt aus dem unbestimmten Gebildeten, weit Ausgedehnten, elementarisch Ergossenen, wozwischen sie sich bewegt und worin sie athmet, heraus, schneidet nicht wie mit scharfem Messer durch, sondern greift über das dargebotene Ganze der allgemeinen Medien, der ausgedehnteren und zerflossenеren Erscheinungen, und der compacten, organisch gerundeten über, faßt dieß Alles in Eine Anschauung zusammen. Diese breitet sich zunächst natürlich immer so weit aus, als der jeweilig gegebene Gesichtskreis, sie kann sich jedoch beschränken und ausschneidend nur auf einen Theil desselben fixiren, aber auch der Ausschnitt umfaßt ein Ganzes der genannten Art. Wir haben zum tastenden Sehen, als der Quelle der Bildnerkunst, in §. 599 sogleich die Strenge des Messens gestellt, wodurch dort die Nähe der Baukunst sich geltend macht. Das eigentliche Sehen mißt auch noch in demselben Sinn, wie jenes, nämlich die Proportionen der organischen Gestalt; von dieser Form des Messens gilt jedoch dasselbe, was oben vom mitgesetzten Tasten gesagt ist: es wird zum bloßen, flüchtigen Momente, zur Grundlage im Sinn eines Grundes, über den sich das Wesentliche, Eigentliche erst hinziehen, überbreiten soll. Dagegen tritt eine andere Art des Messens hinzu, die allerdings im subjectiven Acte der Anschauung noch unbestimmter ist, als die ebengenannte, und auch in der Arbeit der objectiven Darstellung nicht bis zu der Exactheit der Proportionen-Messung fortgeht: sie bezieht sich auf die allgemeinen Medien und Raumverhältnisse. Die Auffassung der ersteren ist natürlich am weitesten vom strengeren Messen

entfernt: ein feines Durchfühlen, Abwägen der Verhältnisse des Lichts und Schattens, der Farben; bestimmter, dem Exacten näher ist die Auffassung der räumlichen Erstreckungen und Entfernungen der festen Körper, wie denn dieß auf einen Zweig der Wissenschaft führt, nämlich die Lehre von der Perspective. Die letztere Seite im malerischen Sehen ist es eigentlich, die der Strenge der Proportionen-Messung in der Bildhauerei entspricht; aber nicht völlig, denn im Acte der Anschauung jedenfalls, den wir zunächst im Auge haben und genauer, als dieß in §. 404 geschehen ist, untersuchen, ist dieses Messen noch kein wissenschaftliches, sondern ein unbewußtes, mehr obenhin an Hauptverhältnisse sich haltendes, mehr nur ungefähr abschätzendes Verfahren des Gefühls, und was die Ausführung und ihre Vorarbeit betrifft, so werden wir finden, daß auch hier die Beziehung auf die Wissenschaft weniger streng ist, als in der Proportionen-Messung, wie sie zur Schule des Bildhauers gehört.

§. 649.

1. **Soll nun diese Art der Phantasie eine ihrem Wesen entsprechende Kunstform begründen, so muß sie auf ein Darstellen durch wirkliche Raumerfüllung verzichten, den Umriß, die negative Grenze der festen Form, wie ein Positives auf eine Fläche werfen und mit einem Scheine von Licht und Schatten und Farbe seine Selbständigkeit wieder aufheben, ihn ausfüllen und überziehen. Wie**
2. **der Körper der Fläche zu diesem ihm aufgelegten Scheine sich indifferent verhält, so ist das wirkliche Licht nur Mittel der Aufzeigung des Scheinlichts im Bilde; die dargestellte Schwere hat nichts mit wirklicher Schwere zu thun, die Dimensionen sind blos scheinbar und relativ, die freie Ausdehnung in die Tiefe ist gewonnen, die Größe und Menge der Gegenstände beliebig, der Standpunct rein vom Künstler bestimmt und dem Zuschauer vorgeschrieben, der Raum, worin sie auftreten, wird den Gestalten mitgegeben, und dadurch ist, wie im Umriß, in der Licht- und Schattengebung die Bildnerkunst, so in gewissem Sinn die Baukunst als Moment in dieser Darstellungsweise miteinbegriffen. Die Kluft zwischen Erfindung und Ausführung ist verschwunden.**

1. Ein Ganzes der Anschauung, die Farbe und Umgebung der Gestalten miteingeschlossen, kann nicht in Raumerfüllender Weise nachgeahmt werden: die gefärbten Figuren wären, wie wir schon gesehen haben (vergl. §. 608), Gespenster, für die allgemeinen Medien aber fände sich gar kein Material. Das Aufgeben einer buchstäblichen Nachahmung liegt auch schon im subjectiven Acte, der ja das feste Körperliche nur als Träger von Licht und Farbe anschaut. Dieß „Verzichten auf Darstellen durch wirkliche Raumerfüllung" kann natürlich nicht den Sinn haben, als brauche

der Maler keine Materie, an die er seine Darstellung fixirt und durch die er sie ausführt, aber das Material, das er für beide Zwecke anwendet, hat mit dem dargestellten Gegenstande nichts zu schaffen. Mittelbar ist wohl ein Zusammenhang, aber nicht einmal ein solcher, wie zwischen der Beschaffenheit und Textur des Stoffs, dem der Bildhauer den Mantel der reinen plastischen Form überwirft, und dem Gegenstande, dessen Form er nachahmt, denn zwischen dem Gefühle des Festen und Gediegenen in diesem und dem Gefühle des Steins oder Erzes ist doch eine innere Beziehung und die Oberfläche des letztern soll eben in ihrer Körperlichkeit doch einen Anflug von Aehnlichkeit mit den obersten Bedeckungen der nachgeahmten Gestalt zeigen, zwischen den flüssigen, vertrocknenden Mitteln dagegen, mit denen der Maler die Oberflächen der Dinge allein nachahmen kann, und zwischen der körperlichen Natur dieser Dinge selbst besteht eine solche Beziehung nicht, da handelt es sich nur um Schein, und blos für die größere Vollkommenheit dieses völligen Scheins ist das eine Mittel zweckmäßiger, als das andere. Das Mitwiegen des Materials ist also um einen großen wesentlichen Schritt ein entfernteres, als in der Sculptur. — Der §. stellt nun zuerst nur das Allgemeinste auf, die Hauptmomente werden weder in das Technische näher verfolgt, noch aus ihnen die Schlüsse für den innern Geist dieser neuen Kunstform gezogen. Daher wird sogleich der erste Act, das Bilden des Umrisses, noch nicht unter seinem eigentlichen Namen Zeichnung spezieller erörtert. Es ist dieß nun aber ein Act von ganz eigenthümlicher, nicht so leicht zu begreifender Art. Schon in der Lehre von der Bildnerkunst sahen wir, wie das, was hier der Künstler darstellt, eine reine Grenze, für sich eigentlich ein Nichts ist: das formfüllend Körperliche wird vom Gegenstande weggelassen und der reine Umriß, die Linie, bis zu welcher die Materie den Raum erfüllt hat, an einem andern formfüllend Körperlichen hervorgebracht, das unmittelbar mit dieser Schönheit der reinen Grenze noch viel weniger zu thun hat, als im Gegenstande Bein, Fleisch, Blut u. s. w. nach den Atomen ihres Stoffbestandes. Die Malerei nun nimmt in ihrem ersten Acte dieß reine Nichts, als wäre es ein Etwas, für sich und wirft es als sichtbare Linie, die ein Leeres umschreibt, auf eine Fläche. Dieß Verfahren ist ja das einzig mögliche, wenn sich die Kunst der materiellen Darstellung entschlagen will: was in der Plastik die reine Grenze des Steins, Erzes war, das muß nun, weil nichts mehr da ist, dessen Grenze es sein könnte, hingeschrieben werden, als bestünde es für sich; damit muß ich anfangen, muß scheinbar so zu einer neuen grobsinnlichen Verdichtung greifen, wenn ich nun Ernst machen will aus dem, was die Bildnerkunst auch schon im Sinne hatte, daß nämlich nicht die ausfüllende Masse, ihr Durchschnitt, sondern rein nur ihr Aufriß, ihr Ende auf allen Puncten als Linien-

Ganzes das ist, wovon es sich handelt; da ich nicht Stein, nicht Erz mehr habe, als dessen Grenze ich die Linie, dieß nur ideale Formwesen, entstehen lassen kann, so muß ich diese mit dem Griffel zeichnen. Die Linie ist nun für sich da, sichtbar für sich allein, sie will aber dem Anschauenden nur sagen, er müsse sich einen Körper vorstellen, der auf allen den Puncten, welche der Strich angibt, aufhört. Durch diese Bedeutung des bloßen Umrisses ist es also Ernst geworden mit dem reinen Schein, es ist förmlich gestanden, was die Plastik eigentlich wollte, man kann keinen Augenblick mehr meinen, es gelte ästhetisch die Masse, nicht vielmehr nur ihre Grenze als reinster Ausdruck der Kräfte, die, in ihr wirksam, den Körper auf allen Seiten eben bis zu dieser Grenze gebildet haben, denn diesen Ausdruck erzeuge ich am reinsten dann, wenn ich das Bild dieser Kräfte von aller wirklichen Masse befreie und nur einen Anhalt gebe, damit der Zuschauer sie sich vorstelle. Der Umriß ist daher gerade der idealste Theil der Malerei, eben nämlich, weil er die Vorstellung der Gestalt, deren Grenze er bezeichnet, ganz in das Innere, die Phantasie des Anschauenden wirft: nur noch ein Schritt weiter, die Nachhülfe des Umrisses, den der Künstler an eine Fläche heftet, weggelassen, statt dessen blos das Wort als Anhalt gegeben: und der Künstler malt unmittelbar in den Geist des — nicht mehr Anschauenden, sondern Hörenden, — wir sind in der Poesie. Wir werden bei der bestimmteren Erörterung der einzelnen Momente darauf zurückkommen. Allein die Malerei besinnt sich, daß sie eine selbständige, ganze Form der bildenden Kunst sein will, nicht ein schattenhafter Ansatz, der rasch in eine andere Kunstweise einlenkt. Ihrem Wege gegenüber ist die Erscheinung des Umrisses als eines für sich Sichtbaren noch eine Unvollkommenheit, ein Schritt zum reinen Schein, aber zunächst noch falscher Schein, der Schein, als wäre das schöne Nichts der reinen Grenze ein Etwas. Wenn die Malerei in ihrer Kindheit bei dicken Umrissen beharrt, die sie nur dürftig mit Farbe ausfüllt, so ist dieß halb grobsinnlich, halb übergeistig: jenes, weil das rein Negative der Gestaltumschwebenden Grenze als ein so grell Augenfälliges sich behauptet; dieses, weil das Grelle des Umrisses und das Dürftige seiner Ausfüllung doch um so ausdrücklicher nur eine Nothhülfe ist für eine sehr frische Phantasie, welche äußerst rasch, verglichen mit der ganzen Aufgabe der Malerei allzurasch vom Sichtbaren befriedigt in der Weise der Poesie sich innerlich das vom Künstler beabsichtigte Bild erzeugt. Die Malerei will ja das Sichtbare im vollen Umfange seiner Erscheinung selbst nachbilden. Auf ihrem wahren und eigenen Weg muß sie also den falschen Schein, als wäre der Umriß Etwas, wieder aufheben, ihn zu einer Vorarbeit herabsetzen, die verschwindet, wenn sie das Ihrige geleistet hat. Zunächst gilt es, dem Lichte den Act seiner Aufzeigung der wirklichen Form,

noch abgesehen von der Farbe, abzunehmen, den Schein von Licht und Schatten durch künstlich nachahmende Mittel hervorzubringen. Der Umriß verliert bereits von seiner Selbständigkeit, bleibt aber als solcher noch sichtbar. Es kann dieser Theil des Verfahrens allerdings zugleich mit der Farbengebung vorgenommen werden, aber wir halten die in der Vorschule des künftigen Malers ohnedieß jedenfalls nothwendige Trennung dieser beiden Momente in ihrer Schärfe ein, um deutlich hervortreten zu lassen, was weiterhin noch aufzunehmen ist: daß bis zu diesem Puncte die Malerei noch eine auf die Fläche übersetzte Plastik ist, wie denn der §. gegen den Schluß es bereits ausspricht, daß diese Kunst in jener als Moment enthalten sei. Nun erst folgt die Farbengebung und vertilgt vollends den Umriß: dieser hat das Seinige gethan, dem Maler die Grenze angegeben, bis an welche er die Farbe mit Licht und Schatten herauszuführen habe, er kann nun gehen. Im Orient gieng er nicht; die Umrisse wurden mit einfachen Farben ausgefüllt. Hiemit blieb auch der Träger des Gemäldes, die Fläche, in Geltung; man vergaß sie nicht, wie man soll, über einem vollständigen Scheine des Daseins, der ja erst erreicht wird, wenn die Farbe mit allen Mitteln der Kunst wirkt. Es geht nun aber, wo die Malerei ihr ganzes Wesen zur Ausbildung gebracht, die Farbe, und mit ihr selbst Licht und Schatten, viel weiter, als nur bis zur totalen Füllung der durch Umrisse bestimmbaren organisch geschlossenen Gestalt: die malerische Anschauung hat ja (vergl. §. 648) Vieles mitaufgenommen, was nicht individualisirte Gestalt hat, die Nachahmung der allgemeinen Medien hebt also den Umriß nicht nur dadurch auf, daß sie ausfüllt, was er umschreibt, sondern schwebt über ihn hinaus in's Weite und Unbestimmte, was durch gar keinen Umriß vorher bestimmt werden konnte. Es wird weiterhin in volles Licht treten, daß die Farbe noch mehr durch dieß Uebergießen, „Ueberziehen", wie der §. es zunächst nennt, als durch jenes Ausfüllen den Theil der Malerei hinter sich läßt, welcher noch mit der Bildnerkunst verwandt ist. Der Anschauende hat nun ein volles Bild vor sich, seine Phantasie nimmt es auf, erzeugt es nach, aber das Kunstwerk gibt ihm dazu mehr, als den bloßen Anhalt, den der Umriß darbot, es ist ein ganzer, ein erschöpfender Schein, der Gegenstand ist im Scheine vollständig da.

2. Der weitere Inhalt des §. zeigt nun ebenfalls rein äußerlich die Freiheit und Weite auf, worin sich durch diese Art ihrer Darstellung die Malerei gegenüber der Plastik bewegt; diesen Gewinn in seiner inhaltsvolleren Bedeutung zu fassen ist dem Folgenden vorbehalten. Daß, unbeschadet untergeordneter technischer Wichtigkeit derselben, die Materie der Fläche, auf welche das Kunstwerk aufgetragen ist, mit diesem nichts zu schaffen hat, ist in der Bemerkung über die orientalische Umrißfärbung

schon ausgesprochen; das Kunstwerk ist daran geheftet und schwebt doch davon weg, daran gefesselt und doch nur ein Hauch, ein Ueberzug, dessen eigene, äußerst dünne Masse ebenfalls für sich Null ist, ein Anflug, der, ohne doch diese Bindung entbehren zu können, hinüberfliegt in den Zuschauer in jedem Moment, wo ein solcher da ist. Das Bild braucht Licht von außen, aber nicht so wie das plastische Werk: dieses bedarf seiner noch im Mittelpuncte des Aesthetischen selbst, denn es soll seine Formen aufzeigen, jenes rein äußerlich, denn es hat das Licht, wie es ästhetisch im Bilde wirken, Formen aufzeigen, sich zudem in Farben brechen soll, sich selbst gegeben, und nur damit man dieß Licht mit all seinen Wirkungen sehe, bedarf es des äußern Lichtes; es ist also auch damit, daß dieses nur Mittel ist (vergl. §. 599, a.), jetzt erst wahrer Ernst geworden. Natürlich ist nun auch die Schwere verschwunden und die tiefgreifenden Folgen, die sich insbesondere aus diesem Versprung für Inhalt und Geist der Darstellung ergeben, werden sich zeigen. Da mit der Schwere auch die Ausdehnung nur eine scheinbare geworden ist, so kann man eigentlich nicht, wie Hegel (Aesth. Th. 3, S. 19.) sagen, die Malerei tilge nur eine der Dimensionen, nämlich die Tiefe. Die Erstreckung in Höhe und Breite ist ebensosehr bloßer Schein wie die Erstreckung in die Tiefe; der Unterschied ist freilich der, daß jene noch auf der wirklichen Fläche mit Linien angegeben werden, welche den Ausdehnungen des nachgeahmten Stoffs in ihren wahren Maaßen entsprechen, diese aber nur durch eine optische Scheinveränderung derselben Linien und durch die flüssigen Mittel der Farbe angegeben wird; allein auch jener Theil ist ja nicht Grenzbestimmung eines wirklich Ausgedehnten, die Ausdehnung des Körpers der Fläche, auf welche gemalt wird, ist ja nur ein außerhalb des Aesthetischen der Technik liegendes Mittel, den Schein der Ausdehnung daran zu heften. Es sind also genauer zwei Arten des Scheins, die Nachahmung der Tiefe ist nur in noch engerem Sinne Schein, als die der Höhe und Breite. Der große Gewinn ist nun aber, daß das Kunstwerk, indem es die Tiefe in dieser besondern Art des Scheins behandelt, den Zuschauer in beliebige Tiefe fortführen kann, während das Relief fast keine, das volle Sculpturwerk nur sehr mäßige Tiefe haben darf. Die wahre Bedeutung auch dieses Vortheils wird erst im Weitern sich ergeben. Wie nun aber alle Art der Ausdehnung zu einer nur scheinbaren geworden ist, so hat jetzt die Kunst die weitere wesentliche Freiheit gewonnen, daß auch alle Größenverhältnisse rein relativ werden. Eine spannenlange Menschengestalt erscheint als Riese, wenn die Figur daneben in der Zahl von Maaßen, um welche ein gewöhnlicher Mensch kleiner ist, als ein Riese von bestimmter Größe, unter dessen Maaßstab steht: nur in der Zahl von Maaßen, ohne die Größe dieser Maaße in Wirklichkeit, dieß

ist eben die bloße Relativität. Unwichtiger ist, daß der Maler umgekehrt auch die in der Natur winzige Gestalt groß erscheinen lassen kann, denn alle Kunst hat wenig Interesse, das sehr Kleine nachzuahmen (vergl. §. 36, 1.). Nun vermag also die bildende Kunst so Großes darzustellen, als sie will, denn sie muß es nicht so groß darstellen, als es an sich sein müßte. Sie vermag aber auch so Vieles darzustellen, als sie will, denn sie selbst bestimmt den Maaßstab, der die für Einführung einer beliebigen Menge von Gegenständen und Figuren nöthige Verkleinerung mit sich bringt, und zudem kann der unbestimmtere Umriß im Bunde mit der Farbe noch ganze Massen aufführen, indem er die Gegenstände, woraus sie bestehen, nur andeutet; die Vorstellung führt das Angedeutete vervielfältigend fort und ergänzt sich die Formen. Allerdings kann ich die Gestalten nicht in jeder Art von Gruppe verwickeln wie ich will, denn durchsichtig sind sie nicht; aber ich habe es in der Hand, sie einander nicht so decken zu lassen, wie es künstlerisch unerwünscht wäre und wie es dem Bildner zustieße, wenn er zu viele Figuren in einer Gruppe vereinigte, sondern nur so, wie es ästhetisch recht und gut ist. Damit sind wir zu dem weiteren, besonders wichtigen Momente gelangt, aus welchem erhellt, wie nun Alles geistig frei, geistig gesetzt ist: der freien Bestimmung des einzigen Standorts durch den Künstler. Das Werk des Bildners, zum Umwandeln bestimmt (vom Relief sehen wir jetzt ab, das ja doch im Gewinne wieder verliert), ist freilich auch auf Einen Sehpunct vorzüglich berechnet, aber nur vorzüglich, es kann und will ihn nicht erzwingen, es macht sich durchaus davon abhängig, daß der Standort gewechselt wird; der Maler dagegen schreibt ihn vor und läßt keine Wahl, weil er nur den einen gibt. Dieß ist jedoch kein Geisteszwang für den Zuschauer; der Gegenstand läßt allerdings, wie derselbe wohl weiß, eine Vielheit ästhetisch günstiger Standpuncte zu, doch nicht so, wie die nur auf die feste Form angesehene Gestalt des Menschen oder Thiers, denn eine Gesammtheit von Gegenständen, wie sie sich vor dem eigentlich sehenden Auge ausbreitet, bietet nicht jedem Standorte diese geschlossene Welt allseitig schwungvoller Linien, sondern zwischen glücklichen Augenpuncten auch entschieden ungünstige. Der Zuschauer weiß freilich so gut wie der Künstler, daß es außer dem im je vorliegenden Kunstwerke gewählten Standpuncte und den ungünstigen Standpuncten noch unbestimmt viele, ebenfalls günstige, und zwar gleichzeitig selbst bei dem ruhenden Gegenstande, nicht nur successiv bei dem bewegten, geben muß, aber die Auswahl ist ihm abgenommen, für dießmal die Auswahl dieses günstigen Sehpuncts, anderen Kunstwerken bleibt die Auswahl anderer vorbehalten. Es ist ein Blitz des Geistes, der dießmal diese Erscheinung so beleuchtet, er entzündet augenblicklich im Zuschauer die Ueberzeugung, daß dießmal diese Mannigfaltigkeit unter dieser Einheit gesehen sein w

ein andermal mag es anders sein. Der Zuschauer bleibt also frei, aber er denkt jetzt nicht an diese Freiheit; er weiß um sie, aber dieß Wissen bleibt schlummernd liegen und zwanglos läßt er sich zwingen, so zu schauen, als sei dieß der einzig richtige Standort. — Endlich muß nun auch im Kunstwerke sich realisiren, was schon in der zu Grund liegenden Art des Sehens an sich liegt, was wir bei der Farbengebung bereits wieder aufgefaßt haben, und was insbesondere bei dieser letzten Erwägung schon mitberücksichtigt ist: das unbestimmt Gebildete, das elementarisch Ausgedehnte und Ergossene war mit den geschlossenen Gestalten gleichzeitig in Einem Blick angeschaut, so wird es auch mitdargestellt. Von objectiver Seite ist es die Nachbildung auf der Fläche, welche dieß mit sich bringt, aber die Fläche ist selbst nur der Niederschlag des Sehkreises oder eines Ausschnitts desselben. Es ist denn eine weitere grundwesentliche Eigenschaft der Malerei, daß sie den sogenannten Grund, nämlich alle elementarische, botanische, auch alle durch Menschenhand gebildete Umgebung den höheren, geschloßneren organischen Gestalten mitgibt. Hiedurch schließt sie (vergl. Hegel a. a. O. Th. 3. S. 11.) mit der Plastik auch die Baukunst in dem Sinn in sich, daß sie vereinigt, was jede dieser Künste gab, und damit ausfüllt, was jeder fehlt: die letztere hatte einen Raum und kein Subject für denselben, die erstere umgekehrt (vergl. §. 599, a.), die Malerei faßt Beides zusammen. — Diese Feststellung der allgemeinsten unterscheidenden Eigenschaften der Malerei führt nun auch sogleich auf eine Veränderung des Verhältnisses zwischen Erfindung und Ausführung: in der Baukunst und Plastik fielen beide an verschiedene Organe auseinander, weil die Ausführung oder wenigstens ein Theil derselben eine massenhaft grobe Arbeit forderte; in jener war die Spaltung natürlich völliger, als in dieser. Die Darstellung auf der Fläche aber ist des gröberen Kampfes mit der Materie ledig, flüssiger geht das innere Bild durch die Hand in die Außenwelt über; es entsteht eine neue Welt von Schwierigkeiten, aber sie sind anderer Art und fordern von Anfang bis zu Ende die eigene Hand des Erfinders. Die Copie des vollendeten Kunstwerks wird dagegen nothwendig schwerer, eben weil es nicht in wirklicher Räumlichkeit völlig nachmeßbar dasteht und der Nachbildende in eine Technik eindringen muß, die als Ganzes, von Anfang bis zu Ende eine vom Geiste des Erfinders beseelte ist.

§. 650.

Dieser Fortgang zur Uebersetzung des räumlichen Daseins in einen bloßen Schein auf der Fläche ist nothwendig mit wesentlichem Verluste verbunden: verloren ist die naturvolle Gediegenheit, die Ruhe im vollen und ungetheilten Dasein, die Gewichtigkeit, die dem Bildwerke den Ausdruck des Monumentalen

im vollsten Sinne gibt, ebenso die Vielheit von Kunstwerken, die es in sich schließt; und doch ist das Gebiet der wirklichen Bewegung nicht gewonnen: auch die Malerei fesselt noch einen Moment im Raum und behält dadurch den allgemeinen Charakter aller bildenden Kunst, den der Objectivität. Der Verlust muß aber in tieferem Sinne, als dem einer Reihe von äußeren Vortheilen (vergl. § 649), zugleich unendlicher Gewinn sein: dieß folgt aus dem Satze §. 54, daß im Schönen das körperliche Dasein in reinen Schein umgewandelt wird; je näher eine Kunstform der gänzlichen Vollziehung dieses Acts steht, desto reicher und tiefer ist ihr Wesen.

Es ist hinreichend auf den Satz zurückgewiesen, daß die einzelnen Kunstgebiete, indem sie gewisse Seiten der Erscheinung mit Abstraction von den andern isoliren, in der Entbehrung gewisser Vollkommenheiten andere um so vollständiger erschöpfen (§. 533, 2.). Es bedarf auch keiner wiederholten Darstellung, welches die Vollkommenheiten sind, die der Bildnerkunst durch ihr Verzichten auf das Ganze der Gesichts-Wahrnehmung zufallen; nur mit einem Worte sei noch einmal gesagt, daß das naive, ganze, vollwichtige, herzhafte, reale Dastehen und sich Hinpflanzen im Raume, woran eben die Fülle der einzelnen Züge plastischer Vollkommenheit sich schließt, die Grundvollkommenheit ist, wodurch die Plastik in einer nur ihr eigenen Herrlichkeit neben den andern Künsten thront. Diese Art von Schönheit ist nun aufgegeben; mit der Bestimmung und ausschließenden Annahme Eines Sehpuncts durch den Künstler ist zugleich jene Vielheit von Kunstwerken verloren, die das einzelne plastische Kunstwerk in sich enthält. Die Malerei schreitet aber nicht über das Raumgesetz hinaus, nicht das gewinnt sie durch das Opfer der plastischen Fülle und Ruhe, daß sie eine Reihe von Momenten successiv in Einem Werke darstellen kann, sie ist noch ohne wirkliche Bewegung, stumm wie alle bildenden Künste, objectiv in dem mehrfach erklärten Sinne (vergl. §. 551). Nach dieser Seite also ist nichts gewonnen und es bleibt dabei, daß alle die Erleichterungen, die der vorh. §. aufgeführt hat, um einen schweren Preis erkauft sind, nämlich auf Kosten der Solidität. Wir befinden uns nun auf einem Puncte des Schwankens, die Wagschalen des Gewinns und Verlusts bewegen sich unstet hin und wieder. Hier bedarf es eines entscheidenden Gewichts und dieses gibt der aus §. 54 angeführte Satz nebst dem, was in §. 533, 1. für seine Anwendung auf das System der Künste bereits auseinander gesetzt ist. Die Malerei hat einen so wesentlichen Schritt vorwärts zum reinen Scheine gethan, daß ihr Gewinn ungleich größer sein muß, als ihre Opfer. Dieß ist noch nicht begründet durch die erste, allgemeine, erst äußerliche Aufweisung der Vortheile, die sie durch ihr Verfahren erreicht; es muß erst entwickelt werden, was

diese Vortheile bedeuten wollen, was Alles sich für das innere Wesen der Kunst aus ihnen ergibt. Aus dieser Entwicklung wird sich schließlich erst die besondere Modification ergeben, welche die Bestimmung der Objectivität in der Malerei erfährt.

§. 651.

Dieser Gewinn ist zunächst ein Gewinn an Weite des Umfangs. Den veränderten Darstellungsmitteln öffnet sich das Reich der landschaftlichen Schönheit, der Thierwelt und Menschenwelt in neuer Ausdehnung, in den verschiedensten Formen äußerer Bewegung und Handlung.

Die Weite, die nun gewonnen ist, kann natürlich von dem Gewinn an Tiefe, zu dem wir nachher übergehen, nur relativ getrennt werden; wir sind in diesem Uebergang bereits begriffen, denn im rein äußerlichen Sinn ist ja der große Fortschritt in der Weite bereits ausgesprochen, und wenn es sich jetzt darum handelt, den Inhalt dieser Erweiterung, die neu zuwachsenden Sphären bestimmter anzugeben, so führt dieß unmittelbar zu dem Geiste dieser veränderten Kunstweise. Vor Allem holt denn nun die Malerei nach, was die Bildnerkunst übersprungen hat: die Landschaft (vergl. §. 599, ₂.); architektonische Umgebungen, mögen sie mehr oder minder geschlossen sein, können wir vorläufig zu ihr zählen. Die Malerei ist dieses Gebietes theilweise schon vermittelst der Zeichnung mächtig, denn in der That kann selbst diese ungleich weiter greifen, als die Plastik, obwohl sie das plastische Moment in der Malerei darstellt; darüber mehr bei der speziellen Erörterung; natürlich aber ist es im Wesentlichen erst die Farbe, durch welche das eigentliche Sehen sein Erfassen der allgemeinen Medien, Licht, Luft, der ausgedehnten Massen des Wassers und der Erde, der aus unzählbar kleinen Organen aufgebauten Pflanze im Kunstwerke wiederzugeben fähig ist. Wie nun für die Mittel der Malerei die unbestimmbare Vielheit der Pflanzen-Organe darstellbar wird, so erschließt sich ihr in einer der Plastik verschlossenen Weite die Thier- und Menschenwelt. Der allgemeinere Ausdruck: „in neuer Ausdehnung" gilt zunächst von der Erweiterung über die Klassen der Thierwelt. Das Kleine, was dem Auge keine größeren Bahnen darbietet, das Dünne, das vielfach Zerschnittene, unbestimmt und verschwommen Gebildete und hiemit das Reich der wirbellosen Thiere (vergl. §. 292—294) kann Stoff der Darstellung werden. Die Einschränkung, die allerdings aus jenem Gesetze der Vermeidung des allzu Kleinen fließt, wird in der Lehre vom Style zur Sprache kommen. Dieser Seite der Erweiterung entspricht, wenn man vom Begriffe der neu zuwachsenden A r t ausgeht, in der Menschen-

welt die nun eröffnete Möglichkeit, die vom reineren Typus entfernteren Racen, Völker, Stämme, die dürftigeren und unregelmäßigeren Formen überhaupt darzustellen; dieß stellen wir nur schlechtweg auf, ohne es noch weiter zu verfolgen, weil es andere, erst zu entwickelnde Momente sind, welche nach dieser Seite hin als tieferer Grund der weiteren Ausdehnung zur Sprache kommen, während bei der Thierwelt schon aus den veränderten technischen Mitteln die Möglichkeit derselben hervorgeht. Uebrigens auch was diese betrifft, so wird die Erweiterung des Stoffs noch von anderer Seite zu beleuchten sein. Das Wesentliche des Gewinns, in Beziehung auf Darstellung der Thier- und Menschenwelt liegt nun aber vor allem in der völlig freigegebenen Bewegung. Hier tritt das Ergebniß davon in Kraft, daß der Maler es mit gar keiner wirklichen Schwere mehr zu thun hat. Flug, Sprung, Taumeln, jede Kühnheit der Stellung: hindert den Künstler nur sonst keine ästhetische Rücksicht, ein Nachwirken der Schwere des Materials in das Gefühl des Zuschauers von den Schwere-Verhältnissen der nachgebildeten Figur hindert ihn nicht an der freiesten Entfaltung in dieser Sphäre. Hiezu ist nun weiter die Freigebung der Figuren-Menge, die geöffnete Tiefe, die freie Bestimmung des Künstlers über den Sehpunct, also über Art und Grad des sich Deckens der Gestalten aus §. 648 zu nehmen: so erkennt man, daß jede Art des Zusammenseins, Zusammenwirkens, Handelns durch die gefallenen Schranken aufgethan ist. Kitten, Rudel, Heerden, reiche Menschengruppen, große Massen mögen auftreten in jedem Zustand, jeder Form der Thätigkeit. Die Kunst hat sich in Besitz des ganzen Reichs des Naturschönen gesetzt, die Welt ist offen, nur der Ton ist ausgenommen. Bei näherer Betrachtung werden wir freilich im Einzelnen wieder Grenzen auftauchen sehen auch in Darstellung der sichtbaren Welt; hier, wo es sich von ihren Gebieten erst im Großen handelt, mögen jene noch verdeckt bleiben, denn diese im Ganzen und Allgemeinen sind geöffnet. Es ist aber Zeit, daß wir von der weiten Aussicht zur Einsicht in die veränderte innere Auffassung fortgehen.

§. 652.

Der Gewinn an Weite ist zugleich ein unendlicher Gewinn an Tiefe. Durch die Uebersetzung des räumlichen Daseins in bloßen Schein überhaupt, namentlich durch die Nachbildung des Lichts und Dunkels und am meisten durch die Farbengebung, die als höchste Zusammenfassung aller Mittel dieser Kunst ihr den Namen Malerei zutheilt, ist nun ein Uebergewicht des Ausdrucks über die Form begründet. Der Geist scheint als eine in sich gesammelte Einheit und Unendlichkeit aus seinem Körper wie aus einer durch-

sichtigen Hülle; der Körper drückt wesentlich den Geist als sein Inneres aus, aber als sein über ihn, der nun im offenbaren Gegensatz als nur endliches Organ gesetzt ist, unendlich hinausgehendes Inneres. Die sinnliche Wärme, die in der Farbe liegt, steht an sich mit diesem Charakter der Geistigkeit nicht im Widerspruch, kann aber allerdings zum falschen Reize führen. Die Malerei ist zwar noch in uneigentlichem, aber in ungleich nachdrücklicherem Sinn, als die andern Formen der bildenden Kunst, sprechend.

Die Uebertragung des Ausgedehnten und Schweren als bloßen Scheins auf die Fläche ist schon an sich ein geistig-Setzen; die Art der Auffassung selbst, welche diesem Verfahren vorausgeht, bestimmt sich nun näher dadurch, daß dieses Verfahren dabei schon in Rechnung genommen werden muß: das Auge blitzt über die Oberflächen hin und erhascht geistreich die Spitzen der Dinge, worin das Geheimniß ihrer innersten Qualitäten aufleuchtet. Dieß schließt natürlich ein ruhiges Eindringen nicht aus; es ist nur der Gegensatz gegen die Bildnerkunst, der den Nachdruck auf das Hingleitende der Auffassungsweise wirft. Es handelt sich aber hier vor Allem von Licht und Dunkel und von Farbe. Hier müssen wir nun auf das zurückverweisen, was in der Lehre vom Naturschönen über diese großen Erscheinungs-Medien bereits gesagt ist, s. §. 241—253. Die künstlerische Verklärung, welche natürlich auch dieses neugeöffnete Reich des Schönen erst erfahren muß, bleibt vorausgesetzt, die nähere Erörterung der einzelnen Momente wird auf sie eingehen; das Wesentliche ist uns hier, daß der Künstler die Lichtwelt nicht nur sich gegeben sein läßt, um sein Werk in sie hineinzustellen, sondern ihre Nachahmung sich zur Aufgabe macht, ihren Reizen, Geheimnissen als dem wichtigsten Theile seines Stoffes nachgeht. Insbesondere vergleiche man nun, was über die ahnungsvolle geistige Symbolik des Helldunkels in §. 245 und über die Farbe §. 247 gesagt ist. Von letzterer heißt es: „die Gestalt zeigt das Innere, wie es ganz zum Aeußern geworden, die Farbe zeigt das Aeußere als Widerschein des Innern, sie spricht die Seele aus," und in der Anmerkung: „sie zeigt die innerste Werkstätte des Lebens auf der Oberfläche, — sie ist ein über das Ganze verbreiteter Schein, der für sich nicht zu fassen und zu halten ist wie die Form, sondern nur die im Innern geheimnißvoll arbeitende, auf die Oberfläche hinausstrahlende Mischung, Gährung, Stimmung des ganzen Wesens verräth. Die Form zeigt wohl auch die innere Bestimmtheit, aber nicht in dieser Tiefe, denn in ihr ist das innerlich Wirkende beruhigt und fertig mit seiner Raumerfüllung, durch die Farbe zeigt es sich in seiner thätig mit sich fortbeschäftigten subjectiven Einheit, es läßt nicht eine vollendete Gestalt von außen beleuchten, sondern macht sich sein eigenes, spezifisches, sprechendes Licht: ein seelenhaft

ergossener Schein, der sich nicht greifen läßt." Es genüge hier, zur näheren Beleuchtung auf den bedeutendsten Sammelplatz alles Lichts und aller Farbe, auf das Auge hinzuweisen. Dieses Organ, das der Bildner nur mangelhaft und auch dieß nicht ohne gewisse malerische Hülfen (von denen jedoch farbige Behandlung ausgeschlossen ist, vergl. §. 608) wiederzugeben vermag, ist die höchste Läuterung der Materie, die es gibt: ein glänzender Spiegel auf seiner Oberfläche, farbig durchsichtig, ein Blitze werfender farbiger Krystall läßt es auf den innersten Grund der Seele hineinblicken. Diese wunderbare Erscheinung ist uns aber nicht nur Beispiel, sondern wirklich die höchste, concentrirteste Vereinigung der über den ganzen Körper und alle Körper ergossenen, nur in ihrer Ausbreitung nicht so unmittelbar die Tiefe ihres Sinns offenbarenden Farbenwirkung. Mit dem Auge hat die Kunst die ganze Welt in einem neuen Sinn ergriffen, die ganze Welt wird ihr nun zum Auge. In der Form hat das Innere, die bauende Seele sich zwar auch wesentlichen Ausdruck gegeben, aber in dem fertigen Niederschlage zugleich ebensosehr wieder verdunkelt; die Form verhüllt, verdeckt im Offenbaren, was sie offenbart; die Farbe fährt fort, durch die Form hindurch die innerlich thätige Seele zu offenbaren, sie macht das Aeußere als Durchscheins-Medium des Innern selbst zum Innern; „es ist das Innere des Geistes, das sich im Widerscheine der Aeußerlichkeit als Inneres auszudrücken unternimmt" (Hegel, Aesth. B. 3. S. 15.). Hiemit sind wir bereits bei dem Hauptsatze angekommen, der das Wesen der Malerei im Gegensatze gegen das der Bildnerkunst bestimmt: der Ausdruck überwiegt die Form. Man darf dabei natürlich an keinerlei die absolute ästhetische Einheit zwischen Idee und Bild lockenden Ueberschuß der ersteren über das letztere denken, beide bleiben schlechthin ungetrennt, aber das Bild hat eine Qualification seiner Erscheinung in sich aufgenommen, wodurch es die inwohnende Idee nicht als einfach in der Erscheinung beruhigt, sondern als einen unerschöpflichen Grund offenbart, der aus ihm hervorleuchtet, durch es in seine Tiefen zurück- und hinunterweist. Es ist hiemit ein Gegensatz, Gegenschlag zwischen Geist und Materie gesetzt, wie in der Sculptur noch nicht. Man behalte, um sich dieß ganz klar zu machen, zunächst physikalisch das Wesen der Farbe im Auge und frage sich dann, welcher Sinn dem Acte zu Grund liege, durch welchen die Kunst nun das ganze Geheimniß derselben erfaßt und darstellt. Die Farbe entsteht durch eine Brechung des Lichtes an den Körpern; diese wehren es als dichte Materie ab und müssen es zugleich einlassen. Auch bei nicht durchsichtigen Körpern muß theilweise dieses Einlassen an den feinsten, mit unsern Werkzeugen nicht mehr faßbaren Bildungen der Oberfläche Statt finden. Unerkennbar kleine prismatische Flächen, in bestimmter Weise zu einander gestellt, durchschoben und sich verdunkelnd,

müssen die Atome sein, durch welche ein Körper eine bestimmte Farbe erhält, denn ein durchsichtig Dichtes von bestimmten Flächen, das Prisma, stellt die Farben und bei theilweiser Verdunklung eine der Farben hervor. Wie nun die Farbe bedingt ist durch eine Brechung des Lichts an dem kantig Festen, Dichten, Dunkeln der Materie, die doch zugleich von ihm durchdrungen wird, so ist mit ihrer Aufnahme in die Kunst eine innere Entgegenstellung von Geist und Materie und ein Hinübergreifen des Geistes über diesen Bruch gesetzt. Wir legen nicht durch bloße Symbolik diesen Sinn in Licht und Farbe; die Natur zeigt uns dessen Wahrheit, wenn sie dem Wesen, in welchem durch den innern Gegenschlag des Bewußtseins die Materie sich zum Geiste befreit, das farbig helle, durchsichtig leuchtende, klare Auge gibt, und die Kunst, wenn sie dahin gelangt ist, diese Spitze der Erscheinungswelt zu ihrem Stoff zu machen, hat jenen höchsten Gegensatz und die Einheit seiner Glieder erfaßt. Der Geist kommt also nun zur Darstellung, wie er sich bricht am Dunkel seines Leibes, aber ebensosehr es durchdringt; die Materie ist als sein Anderes gesetzt, das er wieder zu dem Seinigen, zu seiner durchsichtigen Hülle macht. Alle begrenzte Gestalt ist durch ihre Begrenzung endlich, aber indem sie den Geist durchscheinen läßt, gesteht sie ihre Endlichkeit und zeigt hinein auf das Unendliche, dessen Organ sie ist, zu dessen Unendlichkeit sie ebendadurch selbst wieder erhoben ist, daß sie derselben sich ergibt, sie aus sich leuchten läßt. Die Bildnerkunst ist ein herrliches Gefäß, von einem undurchsichtigen Metalle der kostbarsten Art gebildet, wir wissen, daß es die edelste Flüssigkeit enthält, die es ruhig bis zum Rande füllt; die Malerei ist ein krystallener Pokal, der den feurigen Inhalt durchscheinen läßt. Die Vergleichung hinkt aber, denn gründlicher betrachtet ist der Inhalt bei der Plastik ganz in das fest Gestaltete, das also nicht eigentlich als Gefäß angesehen werden darf, versenkt; bei der Malerei erst löst sich der Inhalt von der Schaale, die nun erst eigentlich Gefäß ist, und scheint doch durch dieses Gefäß, das ein Andres und doch nichts für sich ist, hindurch. Daß nun mit dieser veränderten Stellung, dieser Negativität der Gestalt, die doch wieder Affirmation ist, eine Geisteswelt mit einem ganz neuen Inhalt aufgeht, leuchtet unmittelbar ein. Die Entwicklung des neuen, großen Prinzips ist dem Weiteren vorbehalten. Wir haben aber noch eine Seite aufzunehmen, welche mit dem, was hier entwickelt ist, auf den ersten Blick unvereinbar scheint: die Farbe wirkt, indem aus ihr das Säfte- und Blutleben, der zuckende Nerv hervorglüht, ungleich sinnlicher, als, trotz der Greifbarkeit der Form, Marmor und Erz. Es ist herkömmlich, von plastischer Kälte, malerischer Wärme zu sprechen, und wenn dieses Urtheil eine Vorliebe für die Malerei ausdrückt, so kann der Freund der ersteren hinzusetzen, daß diese

Wärme sehr leicht in pathologischen Reiz übergehe. Eine Titianische Venus mit dem warmen Blut-Tone, dem rosigen Anfluge des Fleisches, dem wollüstig leuchtenden Auge scheint, verglichen mit einer medizeischen, die, obwohl eben nicht im keuschen, hohen Style gehalten, doch gewiß ungleich ruhiger wirkt, als jene, eben kein Beweis für den Satz, daß der Charakter der Malerei ein geistigerer sei. Um diesen scheinbaren Widerspruch zurechtzurücken, muß man zuerst zwei Gebiete unterscheiden. Wo es gilt, ernstes inneres Leben, Charakter, tief innerliche Empfindungen darzustellen, kann kein Zweifel sein, daß in den Mitteln und der Darstellungsweise der Malerei Alles das liegt, was wir ausgesprochen haben. Bewegt sich ein dargestellter Moment aus diesem Gebiete durch Gefühle des Leidens, so wird das Bild derselben allerdings sympathetisch stärker wirken, als in der Sculptur, aber auch die geistige Kraft der Ueberwindung des Leidens wird tiefer zum Ausdruck kommen und das Gleichgewicht herstellen, den Anreiz zu pathologischem Verhalten niederschlagen. Allerdings wird nun die Malerei auch ihr Gebiet naturvoller, unverhüllter Grazie haben und wir werden die Stylrichtung, welche dazu vorzüglich hinneigt, im Gegensatz gegen eine andere kennen lernen. Diese Darstellungen müssen nun allerdings durch die Gewalt der Farbe heißer wirken, Blut und Nerv im Bilde müssen Blut und Nerv im Zuschauer unmittelbarer fassen, als ein Sculpturwerk derselben Gattung; es scheint also unrichtig, der Malerei im Allgemeinen den Charakter tieferer Geistigkeit beizulegen. Allein es ist hier eine doppelte Art der Sinnlichkeit zu unterscheiden: eine unmittelbare und eine geistig reflectirte. Die erstere, welche der Bildnerkunst zukommt, eröffnet dem Zuschauer wohl den Blick in ein einfach heiteres, gesundes Dasein, aber nicht in die Tiefe eines besondern Temperaments, einer phantasievoll entzündeten innern Welt; die zweite zeigt mit der äußern Fülle der Schönheit uns die innere Werkstätte des individuellen Zustands und des geistigen Lebens, wie eine fröhliche, lautere Sinnenfreude in sein Inneres hinein uud aus ihm hervorscheint, das Sinnliche selbst ist innerlicher. Der Anschauende wird tiefer erfaßt, lebhafter, inniger hineingezogen, aber dieses innerlicher entzündete Gefühl des Lieblichen und Reizenden bleibt bei allem Unterschied ein unschuldiges so gut als die, dem verharrenden, blutlosen Bildwerk gegenüber ruhiger verharrende Empfindung. Daß jedoch die Gefahr des Uebergangs zum falschen, verführerischen, durch Reflectirheit nur doppelt übeln Reiz der Malerei noch näher liegt, als der Plastik, ist natürlich nicht zu läugnen. — Schließlich ist noch ein Wort über den Begriff des Sprechenden zu sagen, den wir aus gutem Grunde bei jeder Kunstform wieder auffassen. Auch der Malerei ist die Zunge noch nicht gelöst, aber wenn wir jenes Hervorleuchtenlassen des Geistes uneigentlich ein Sprechen nennen, so ist diese

Sprache doch tiefer, umfassender, Geist-offenbarender, als die ihrer ernsten, kälteren, in ruhiger Würde der Zuschauer gegenüber in sich verharrenden Schwester.

§. 653.

Nun erst erhellt die wahre Bedeutung des Gewinns in der Weite (§.650). Dem zu seiner Einheit und Unendlichkeit gesammelten Geiste steht die Vielheit der endlichen Welt in der Breite und Fülle ihrer Erscheinungen selbständig gegenüber; die ausschließende Zusammenziehung der Natur und Menschheit in absolut ideale Wesen ist zu Ende. Der Geist hat aber die Welt zu dieser Selbständigkeit nur entlassen, weil er sie seiner innern Unendlichkeit gegenüber als Endliches gesetzt hat: ebendarum greift er wieder in sie über, umspannt sie, hebt sie in seine Unendlichkeit. So ist die Malerei ebensosehr ausgegossener, als gesammelter Geist, A u s d r u c k d e s i n s e i n e r S a m m l u n g a u s g e g o s s e n e n u n d i n s e i n e r A u s g i e ß u n g g e s a m m e l t e n G e i s t e s.

Die „Vielheit der endlichen Welt": so ist das dem Geiste Gegenübertretende bezeichnet, um auszudrücken, daß es sich nicht blos von sogenannt Aeußerem, Sinnlichem handelt. Das verhüllte geistige Prinzip in der außermenschlichen unorganischen und organischen Natur, das offenbare im Menschen nennen wir in seiner Allgemeinheit den Geist und haben, indem wir ihn so herausziehen aus dem Einzelnen, worin er doch allein lebt und wirkt, durch diese nothwendige Abstraction all das Viele, worin er eben wirkt, außer ihn hingestellt. Dieß Viele ist nun nicht blos die Natur, in welcher das geistige Prinzip noch unbewußt schlummert; es sind auch die Menschen als die Vielen darunter befaßt: der zum Bewußtsein seiner Unendlichkeit gekommene Geist in einem Menschen weiß sich als Einen mit demselben Geist in den andern trotz dem Trennenden, was die Individuen scheidet; neben dieses Einheitsbewußtsein fällt uns nun auch die Vielheit der menschlichen Individuen zunächst äußerlich so hin, als ob das Individuenbildende nur eine sinnliche Kraft der Natur wäre, nicht auch aus dem Geiste hervorgienge, welcher in der verhüllten Form blinder Nothwendigkeit der Natur Gesetze gebend innewohnt, welcher die Gattung in Individuen zerlegt, um eben in der Vielheit die Einheit darzustellen und ihre höheren Zwecke thätig zu erwirken, und welcher in der höchsten Gattung zu sich kommt, bewußter Geist wird. Zu dem Vielen der endlichen Welt gehört ferner dem Geist im Menschen gegenüber auch seine eigene sinnliche Gestalt, welche zwar die realisirte Form des Geistes selbst ist, aber als Erscheinendes in die Vielheit der Sinne, Organe sich auseinanderlegt. Aber noch mehr: auch das Viele, das als

eine Welt von Trieben, Kräften, Thätigkeiten im Innern des Menschen selbst lebt, fällt uns in dieser gegenwärtigen Trennung neben und außer den Geist hin, der die Einheit dieses Vielen ist. Wir haben das reine Licht, das einfache Weiß des Geistes, wie er in seiner Unendlichkeit für sich ist; das farbige Leuchten aus der Hülle, wovon der vorh. §. handelte, ist vorerst wieder bei Seite gelassen. Jene Welt des Vielen nun ist in der Bildnerkunst dem Geiste so nicht gegenübergetreten, und weil sie nicht gegenübergetreten ist, ist sie zusammengeschmolzen. Der Geist webte noch in schöner Einheit mit der Natur als der Mutter des Vielen (das sie in Wahrheit freilich selbst nur als Stätte des Geistes, damit er aus dem Vielen sich entzünden könne, gebiert). War nun die Natur dem Geiste so in ruhiger Einheit einverleibt, so ergab sich für die entsprechende Kunstform auf Wegen, die wir nicht noch einmal nachzeigen, eine wohlgesichtete Auswahl solcher Erscheinungen, worin das Ganze der Natur und Menschheit in schöner Einheit der Kräfte sich darstellte; daneben gab es auf diesem Standpunct eigentlich nicht noch eine Natur, eine Vielheit der Menschenwelt und Particularisation ihrer Triebe, Empfindungen u. s. w.; es war sogar ein, zwar nothwendiger, Widerspruch der Phantasie, daß es nur mehrere Götter-Ideale gab, denn genau genommen ließ sich nur Ein Wesen denken, in welchem Natur und Geist zur absoluten, reinen, ruhigen Einheit zusammengegangen war. Nun aber, auf dem wesentlich veränderten Standpuncte, steht also dem Geiste, der zu dem Bewußtsein seiner Einheit, seines unendlichen Beisichseins in allem Unterschiede, gekommen ist, das Viele als solches gegenüber, es ist als sein Gegentheil mit Bewußtsein gesetzt. Freilich als die Welt des Endlichen, also des nicht Wahren, aber doch hingesetzt, hingestellt; es wäre ja nicht ein Gegensatz, wenn nicht das Viele, wie gewiß auch zum zweiten Momente, der Auflösung des Gegensatzes übergegangen werden muß, zunächst für sich im Nachdruck des Gegenüber bestünde. Es ist also in seiner Selbständigkeit gesetzt; es verschwindet nicht mehr in der Auffassung, durch die es in der Idealgestalt in eine reine, ruhige Einheit mit dem Geiste eingeflossen, es ist da, man sieht es, es breitet sich in frei entlassener Fülle aus. Dieß ist der tiefere Grund des Gewinns an Weite (§. 650): die technischen Bedingungen zeigen auch hier, nachdem sie erst äußerlich aufgestellt sind, ihre positive, geistige Begründung und Wirkung. Allein jener Gott des Alterthums, in welchen das Viele aufgegangen, ist nicht schlechthin todt, er soll in neuer, anderer Lebensform auferstehen. Nur einen Augenblick ist die Abstraction des Geistes in seinem reinen Fürsichsein festzuhalten; stellt sich der Geist das Viele gegenüber als Endliches, so muß er im nächsten Moment auch dieß setzen, daß dieß Endliche, weil es endlich ist, ihm, dem Unendlichen, gegenüber nichts Bestehendes für sich sein kann,

sondern vielmehr die Form ist, aus der er selbst hervorgeht, die er, nachdem er aus ihr hervorgegangen, zwar unendlich hinter sich zurückläßt, aber nun wieder zu sich heraufnimmt, durchdringt, füllt, durchstrahlt und so erst wahrhaft, im realen, concreten Sinne setzt. Nun ist all das Viele unendlich bedeutend und werthvoll, nun erst ist es wahrhaft frei, selbständig, denn der Blitz des Geistes strahlt aus ihm und in es. Der Verschluß, der den Gott gefangen hielt, ist aufgegangen; der Gott strömt als Geist über in alle Welt. Schon zu §. 632, bei der Vergleichung von Statue und Gruppe, haben wir die Bezeichnung eines Ausgießens gebraucht und auf die Kunstform hinübergewiesen, von welcher diese Bezeichnung im volleren Sinne gilt. Die Malerei ist das Pfingstfest der bildenden Kunst. Ihre Weite und Tiefe ist jetzt als Eines erkannt. Die Tiefe hat das Band gelockert, ja scheinbar gelöst, das zwischen dem Geist als dem Einigenden und der Natur als Mutter der Vielheit bestand, und die Weite ist aufgegangen, aber die Tiefe stellt das Band um so inniger wieder her, der Geist hat es nur gelöst, weil er diese tiefere Herstellung wollte; er hat die Natur fallen lassen, um sie desto inniger und wärmer zu verklären, sie breitet sich nun frei aus in in ihrer Wesenfülle und wird doch vom Wehen des unsichtbar sichtbaren Geheimnisses wieder eingeholt und in die Feier der Innerlichkeit getaucht. — Der wesentliche Inhalt dieses §. ist schon von Hegel ausgesprochen (Aesth. Th. 2. S. 256. Th. 3. S. 5. 6. 15. 17 u. a.); die Erläuterung unseres §. sucht die Sache in eingänglicheres Licht zu stellen und der Schlußsatz desselben faßt Alles in die möglichst schlagende Formel zusammen.

§. 654.

Die landschaftliche Natur, der umgebende Raum überhaupt erscheint nun als stimmungsvoller Widerhall des persönlichen Lebens. Dieser tritt dasselbe Verhältniß innerhalb der Persönlichkeit selbst auf. Vom Bande der unmittelbaren Einheit mit dem Geist entlassen spielt die Gestalt und die Welt der mannigfaltigen innern Neigungen, Zustände, Kräfte in freierer Willkühr, die zugleich zu jeder Einseitigkeit sich verhärten kann, öffnet sich in bewegter Beziehung zur Außenwelt ihren wechselvollen Erregungen und läßt dieselben bis zur tiefsten Aufwühlung und Zerreißung der Seele eindringen; aber das Licht des Geistes scheint in diese bis zur Entzweiung losgelassene Außenseite und erhebt ihre mannigfaltigen Brechungen zum bedeutungsvollen Ausdruck seiner Tiefe. Das Gute hat jetzt nicht mehr die Form einfacher Substantialität des Charakters, das Böse ist als Stoff für die Kunst erschlossen.

Das neue Licht, in welchem die Welt aufgefaßt wird, ist zunächst in Anwendung auf die äußere Natur bestimmter in's Auge zu fassen. Seine

feurigen Zungen schweben nicht blos über den Häuptern der Menschen, der Gott ist nicht blos, wie Hegel (Aesth. Th. 2. S. 258. 3. S. 10 u. a.) geistvoll sagt, in die Gemeinde hereingetreten; Luft, Erde, Wasser, Baum, der letzte Schilfhalm am Teich zittert und webt im ahnungsvollen Glanze und scheint ein bedeutungsvolles Etwas sagen zu wollen. Durch die Gegenüberstellung von Geist und Natur ist jene Spannung, die uns auf dem Standpuncte der Bildnerkunst (vergl. §. 631, Anm. 1) noch fehlte, nun eingetreten, die sentimentale Beziehung zur Landschaft ist möglich geworden, das Gemüth zieht sich aus ihr zurück und sehnt sich wieder nach ihr, spiegelt sich in ihr, es leiht ihr seine Tiefe, und ihre Zustände, Formen, Beleuchtungen, Morgen, Mittag, Abend und Nacht, Frühling, Sommer und Winter, Stille und Sturm erscheinen ihm als Bilder seiner Stimmungen. Es ist ein Leihen, aber mit einem wahren Grunde; denn der Geist erinnert sich, daß er aus der Natur kommt und wie hoch er sich über sie geschwungen, er senkt sich mit freier Liebe wieder in diesen seinen Schooß zurück. Zu §. 599, welcher heraushob, daß die Bildnerkunst die Landschaft überspringt, ist der für das System hieraus erwachsende scheinbare Widerspruch, daß die Lehre vom Naturschönen die landschaftliche Schönheit vor der (thierischen und) menschlichen aufführt und doch in der Reihe der Künste erst die später folgende, reifere sie nachholt, bereits besprochen; wir setzen hinzu: erst muß die Kunst das menschliche Wesen in seiner ganzen Kraft und Vollkommenheit erfaßt haben, ehe sie dahin gelangen kann, wo die noch tiefer erwärmte Brust reich genug ist, der ärmeren Form des Daseins aus dem Ihrigen zu leihen. Uebrigens handelt es sich nicht blos von der Landschaft, sondern auch von umgebendem künstlichem Raum mit seinen Geräthen u. s. w. Das von Menschenhand Gemachte ist zunächst todt und scheint nicht wie die lebendige Natur zur Seelensprache gelangen zu können; aber es ist ein Werk zu menschlichem Gebrauch, eingewohnt, eingewöhnt, die Wände haben viel „gesehen", scheinen „erzählen zu können" und aus dem alten Großvaterstuhl steigen vor Faust's Gemüth tiefrührende Familienbilder auf. Dazu kommt die eigenthümliche Wirkung der geschlosseneren Luft und des im Helldunkel der von Wänden eingefangenen Räume bedeutungsvoller gespannten Lichts. Das Thierleben führen wir auch hier nebenher. Die Liebe leiht in dieser veränderten Auffassung mitleidig auch der gebundenen Thierseele von ihrem Reichthum, sucht in ihr die tiefere Verwandtschaft mit dem Menschen auf, zieht es in den magischen Kreis ihrer erwärmenden Kraft. Gehen wir nun zum Menschen über, so sehen wir dasselbe Verhältniß innerhalb der Persönlichkeit eintreten, das wir bei dem Blick auf die Natur zwischen dieser und der Persönlichkeit vor uns haben. Die Persönlichkeit zerfällt nun selbst in ein Innerstes, rein Geistiges und ein Aeu-

[illegible] zur Form. [illegible], deren [illegible] ist, wie wir be[illegible] gesehen, nicht [illegible] der [illegible] auch nicht bloß die [illegible] zu [illegible], sondern die ganze innere Welt selbst als Vielheit von Formen des [illegible] [illegible] und [illegible]. Es handelt sich auch hier um eine bestimmtere Anwendung der Sätze des vorh. §. Die Gestalt, dem Geiste gegenüber als [illegible] gefaßt, ist der Zufälligkeit unend[illegible] [illegible] der [illegible] [illegible] hingegeben, es [illegible] [illegible] sich [illegible] [illegible] aus der [illegible] Einheit. Sie ist aber hierin nur [illegible] der für die Kunst [illegible] [illegible] [illegible]. [illegible] des [illegible]. Der Mensch, wie er [illegible] der Malerei ist, erscheint wie ein In[illegible], das nur einer [illegible] [illegible] von [illegible] bestimmt ist, dessen [illegible] der [illegible] wie ein [illegible] [illegible] [illegible]; denn vom [illegible] der [illegible] [illegible] [illegible] und [illegible] die ganze Welt von [illegible]. [illegible] die in der menschlichen [illegible] liegen, [illegible]. In dieser [illegible] werden sich aber nothwendig auch [illegible] Einheiten bilden, [illegible] [illegible] einer bestimmten [illegible], [illegible], die sich, wie das [illegible] der geistigen [illegible], das hiemit gar nicht im Widerspruch steht, in der Gestalt mit ihren Bewegungen ausdrücken müssen. Was die [illegible] [illegible] und anregt, ist zugleich wesentlich ein unendlich erweiterter [illegible] mit der [illegible], der natürlichen und der menschlichen. Es ist in der Persönlichkeit ein Hintergrund mitgegeben, sie ist nicht herausgenommen aus [illegible], Erde, Wohnung, Getümmel des Verkehrs, sie ist durchaus bezogen, unzählbare [illegible] Fäden laufen von ihr fort in die weite Welt und leiten den elektrischen Strom unendlicher Beziehungen in sie zurück. Das Sich-Entlassen erscheint zunächst als völlige Zulassung jener Zerstreuung, die wir in der Sculptur so streng abweisen mußten (§. 606). Das Malerische hat durchaus den Wurf des Bezogenen, Beziehungsreichen, des Sich-Umziehens. Durch diese geöffnete Schleuse brechen nun die Motive der Leidenschaft in einem Umfang ein, wie ihn ebenfalls die Sculptur nicht kennt, welche, wie wir sahen, dem Affecte mitten in seiner Entfesslung einen Damm entgegenwirft, wodurch der Ausdruck bewirkt wird, als wäre der Sturm, während er braust, zugleich auch schon beschwichtigt. Das ist nur bei geringerem Umfang und einfacher Natur der Affecte möglich. Die Malerei hat ein weit verwickelteres Seelenleben und einen ungleich reicheren Umfang von Erregungen und Leidenschaften vor sich; braust der Sturm in dieß Meer, so muß es wie eine zerwühlte Wellenwüste erscheinen und der Ausdruck der Geistesmacht muß in anderer Weise gerettet werden. Die Aufwühlung kann bis zum tiefsten Zerfalle des ganzen Wesens mit sich selber gehen; dabei ist die ganze Seite des Menschen, die wir jetzt seiner geistigen Einheit gegenübergestellt vor uns haben, wie eine zweite widerstrebende Seele mit

dieser zerfallen und zugleich, als Quelle unendlichen Schmerzes, das volle Bewußtsein dieses Zerfalles mehr oder minder entwickelt. Hiemit haben wir nun freilich die geistige Einheit als Band der Vielheit aus dem Hintergrunde, worin wir sie vorerst halten mußten, gerade auf der Spitze ihrer scheinbaren Zurückstellung wieder hervorgezogen. Die Einheit muß nun das Band in der ganzen Ausdehnung der Vielheit wieder herstellen, der Hintergrund seinen Vordergrund an sich nehmen. In dieser Durchdringung wird nun eben das Einzelne, das Viele, das Verwickelte erst bedeutungsvoll. Die reich partikularisirte Welt der Persönlichkeit ist nun die Landschaft, deren viele Einzelheiten in der Beleuchtung der Geistessonne zur idealen, ästhetischen Geltung erhoben werden, und wie in jener ein Kuß der Abendröthe oder des Mondes auch den rohen, moosigen Felsblock verklärt, wie selbst der Schilfhalm am Teich eine Sprache gewinnt, so leistet hier der Geist das Wunder, selbst den herben, schroffen, seltsam zwischeneingeschobenen, zunächst alle Harmonie störenden Zug des menschlichen Wesens, eine stehende Einseitigkeit, eine flüchtige, zusammenhangslose Erregung in sein Band zu ziehen; ein rasches Licht streift über die sonderbaren Falten und Hügel hin und gibt ihnen Bedeutung und Weihe; ein geistiger Phosphor entzündet sich selbst aus dem Zerworfenen, Verstreuten, Abnormen der so vor uns erschlossenen Welt. Gerade dieß bezaubert uns, daß das ganz Entlegene, scheinbar für die Kunst Verlorene, das Willkührliche hervorgehoben und doch in die ideale Beleuchtung gezogen wird. Entfesselt aber diese Kunst den Sturm in seiner ganzen Gewalt und geht sie bis zum Bilde der Zerrissenheit fort, so gilt es nur um so mehr, statt jenes unverlorenen Restes von Ruhe, den die Sculptur bewahrt, die Einheitbildende Kraft als eine bewegte, wie aus Geistertiefen auftauchende in das Dunkel und Grauen ihren versöhnenden Strahl werfen zu lassen, und bleiben wir bei dem Bilde Winkelmann's, so können wir sagen, wenn der Bildner mitten im Sturme den unbewegten Meeresgrund zeigen soll, so werde dagegen in der Malerei der Geist unsichtbar sichtbar über den Wassern schweben. — Es folgt aus dem Allem, daß jene gediegene Substantialität des Charakters, die sich dem Allgemeinen gegenüber subjectiv nicht isolirt, sondern ihre innere Einheit gar nicht anders hat, als in der Einheit mit dem Guten, wie es als öffentliche Macht in gesundem Volksleben waltet, nicht der Standpunct sein kann, unter welchem die ächt malerische Anschauung die Persönlichkeit auffaßt. Die durchgearbeiteteren, gefurchteren Züge des tüchtigen, der Gemeinschaft dienenden Charakters werden uns gestehen, daß diese Hingebung erst dem Eigenwillen einer subjectiven Willkühr abgerungen werden mußte, wie die Plastik sie nicht kennt. Auf dem malerischen Standpunct ist ja durch die Freilassung des Vielen der Einzelne für sich eine Welt geworden, das Allgemeine

verknüpft sich ihm so mit dem individuell Seinigen, daß darin die tiefste Versuchung liegt, für sich ein Ganzes, das Ganze sein zu wollen; daher sagt und gesteht uns der Ausdruck der Hingebung an das wahrhaft Allgemeine, daß das Opfer nicht leicht war. Nun tritt aber nothwendig auch die wirkliche Empörung als Kunststoff ein, das Böse steigt aus seinem Abgrund hervor. Ja es wird darstellbar auch ohne den Fortgang zur Versöhnung. Eben weil das Einzelne unendlich bedeutend geworden ist, kann auch den empörten Einzelwillen eine Geistigkeit, Genialität umwittern, die als eine dämonische Tiefe mit Geisterschauern auf uns wirkt; dabei darf allerdings der Ausdruck der Selbstzerstörung nicht fehlen, der auch ohne den Fortgang zur positiven Versöhnung in negativer Form dem Wahren und Guten die Ehre gibt. — Bei der Landschaft haben wir ein Wort vom Thierleben gesagt, wie ihm nämlich in der neuen Kunstform ein gemüthliches Interesse zugewendet wird. Es muß aber auch der veränderte Standpunct, unter welchem die Persönlichkeit dargestellt wird, eine gewisse Anwendung auf dasselbe finden. Wie nämlich in dieser nun eine reichere, vielgetheilte Welt aufgeht, so wird auch die Lebensform des Thiers als eine gefülltere, mit Trieben und Beziehungen, die den menschlichen in's Einzelne analog sind, reicher ausgestattete in wärmerem, bewegterem Ton aufgefaßt und im wilden, zerstörenden Thiere gemahnt der Ausdruck des Grimmen an jene dämonischen Tiefen des menschlich Bösen.

§. 655.

Wie nun innerhalb der so aufgefaßten Persönlichkeit die Vielheit der einzelnen Züge in Geltung eingesetzt ist, so erhält die ganze Persönlichkeit als Individuum unter den vielen Individuen unendlichen Werth. Ihre Eigenheit, wie sie sich in der Erscheinung ausdrückt, mag diese nach Form und äußerer Bewegung noch so unscheinbar oder unregelmäßig sein, wenn nur geistige Tiefe sich in ihr offenbart, ist zur ästhetischen Berechtigung erhoben, und dieß findet auch auf die nicht begeistete Natur analoge Anwendung. Hiemit erst hat die zunächst äußerlich begründete Zulassung einer unbestimmten Vielheit von Gestalten ihre innere, positive Begründung und Bedeutung erhalten. Die Aristokratie der Gestalt ist gefallen und die Demokratie der Gleichberechtigung unter Voraussetzung des Ausdrucks inneren Werths ist eingetreten.

Wir haben in §. 654 die Persönlichkeit vor uns gehabt, wie sie innerhalb ihrer selbst in zwei Seiten, die Vielheit und Einheit, zerfällt; jetzt halten wir das Ganze der so beschaffenen Persönlichkeit als Individuum mit der unbestimmten, durch die Mittel der Malerei weit erschlosse-

nen Vielheit von Individuen zusammen. Dieser Punct unter unendlich vielen Puncten, der Einzelne, ist nun, weil die Unendlichkeit des Geistes in ihm gezündet, weil sich in ihm das Ganze des Menschengeistes zu jenem aus dem Innern in's Aeußere scheinenden Strahl zusammenfaßt, zu einer, der plastischen Anschauung in diesem Umfang völlig fremden Berechtigung in der Kunst emporgehoben. Schon bei der vorhergehenden Betrachtung ergab sich uns, daß Gestalt, Bewegung, innere Welt von Neigungen und Kräften, Leidenschaft bis in das Unförmliche, Einseitige, Zerrissene gehen mag; dabei ist die Vergleichung mit Andern eigentlich bereits vorausgesetzt, aber erst, wenn wir diese nun ausdrücklich vornehmen, tritt die Sache in ihr volles Licht und erhellen die Resultate. Man stelle nun einen Menschen von dürftiger oder unregelmäßiger Erscheinung, worin sich eine mehr oder minder harte Einseitigkeit des Vorwiegens gewisser Neigungen, Kräfte, eine schwere Hemmung, Verwicklung ausspricht, die jedoch von einer tiefen, originellen Natur zeugt, neben eine Gestalt von der Art, die man racemäßig nennt, rein in Formen, im Ausdruck nicht geistlos, aber ohne das Salz einer besondern, nur dieser Person eigenen Mischung der Kräfte, so wird man nicht anstehen, die erstere mehr malerisch zu nennen. Versteht sich übrigens, daß die Unregelmäßigkeit nicht bis zur auffallenden Störung der normalen Grundmaaße fortgehen muß, daß die Malerei den grelleren Absprung von diesem nicht ohne besondern Anlaß sucht, sondern nur, wenn er sich ihr darbietet, zu einem ästhetischen Motiv verarbeiten **kann**; im Gegensatze gegen das plastische Ideal genügt zur malerischen Würze ein Absprung, der in dem Reiche der möglichen Unregelmäßigkeiten selbst noch fein, anziehend erscheinen kann; wir reden immer von einer unbestimmbaren Scala, ohne ihre Anfänge und ihre härteren Stufen zu unterscheiden. Eine unendliche Mannigfaltigkeit der Brechungen des reinen Menschentypus ist nun also mit der Geltung der persönlichen Monade in das ästhetische Recht eingesetzt. Die Sonne der Malerei scheinet über Gerechte und Ungerechte, d. h. Schöne und Unschöne, und wie der Stifter der christlichen Religion ausrief: selig sind, die arm an Geist sind, denn ihrer ist das Himmelreich, so sind nun auch die Armen an Gestalt zur himmlischen Weihe der Kunst eingelassen. — Dieß neue Gesetz gilt nun auch der übrigen Natur. Das Thier braucht, um malerisch zu erscheinen, nicht nur nicht zu einer formenschönen Gattung zu gehören, sondern es muß nicht einmal nothwendig ein formenschönes Exemplar seiner eigenen Gattung sein, wenn es nur in bestimmtem Zusammenhang einen schlagenden Ausdruck hat; der Maler kann z. B. recht wohl den trägen, etwas herabgekommenen Karrengaul zur Darstellung nehmen, vor dem der Bildner das Kreuz machen müßte. Aber auch mit der Landschaft verhält es sich so; sie braucht nicht

in Linien von schönem Zuge, nicht in Farbe und Licht von jener reinen Klarheit, nicht in Vegetation von jenem beruhigend deutlichen und doch schwungvollen Umriß zu sein wie die südliche Natur, die man um dieser Eigenschaften willen an sich schon (direct) ideal nennen kann, wenn nur Stimmung, wenn nur jenes Etwas in ihr ist, was an den tiefen Zug eines Menschenantlitzes, den bedeutungsvollen Blick eines Menschenauges erinnert, der mit rauhen, unharmonischen Zügen ästhetisch versöhnt. Ein Blick auf die nordische Natur und auf einen Ruysdael als ihren Nachbildner überzeugt, wie auch hier dieser Bruch zwischen Form und Ausdruck, worin die erstere durch ein gewisses Mißverhältniß um so stärkeren Accent auf den letzteren wirft, der Malerei das Willkommenere sein kann, ja, wenn sie ihr spezifisches Wesen recht zur Reife bringen will, sein muß. Es entwickeln sich gerade hieraus wichtige nähere Bestimmungen über das Malerische, die wir in der spezielleren Ausführung ableiten. Klar ist nun, wie auch in Beziehung auf die unbeseelte Natur der äußere, technische Vortheil, daß auch das Unbestimmte, unklar Gebildete nachahmbar wird, sich zu einer inneren Bedeutung, zum positiven Hebel einer bestimmten Art von Kunstschönheit umwendet. — Dieses neue Prinzip kann man im Gegensatze gegen das plastische ein demokratisches nennen. Man muß nicht mehr schön sein im Sinne der reinsten Formen-Entwicklung, um des Eintritts in die Pforte des Kunststoffs würdig befunden zu werden; die Aristokratie der Gestalt hat aber darum keineswegs einer Aristokratie des ascetischen Ausdrucks Platz gemacht: dieß gilt nur von einem besondern Ideal, dem romantischen (s. §. 446), mit dessen historischer Bestimmtheit und spezifischen Mängeln das Wesen der Malerei an sich nichts zu schaffen hat, wiewohl es allerdings mit dessen allgemeiner Weltanschauung im Uebrigen so sichtbar zusammenfällt, daß wir hier ebenso schwer eine Vermischung der systematischen mit der geschichtlichen Darstellung abhalten, wie in der Lehre von der Bildnerkunst, die ebenso bestimmt auf ein anderes geschichtliches Ideal, das classische, hinwies. Die Malerei hat das Thor geöffnet, durch das die Menschheit in Schaaren hereinwallt; freilich nicht schlechthin der Einzelne, wie immer seine Erscheinung beschaffen sein möge, ist eingelassen, das Leere und Nichtige fällt wie aus aller Kunst, so natürlich auch hier weg, die Malerei hat auch ihren Adel, aber er verhält sich zum Adel der Sculptur wie die Aristokratie der Bildung zur Geburts-Aristokratie; geadelt ist auch der niedrig, d. h. unschön Geborne, wenn der ungünstigen Form der Charakter sich aufgeprägt hat, geadelt ist, wer den Stempel des Geistes, sei es auch auf unebener und hügelicher Stirne trägt. Die malerische Erscheinung hat dadurch gerade einen gewissen vornehmen Wurf, der freilich ganz anderer Art ist, als jener von ihr aufgegebene Racetypus eines auserlesenen Geschlechts; fein und edel

ist die Linie der griechischen Schönheit, aber fein und edel auch das geistige Fluidum, das über die gebrochnere Linie seinen Zauber gießt.

§. 656.

Durch alle diese Momente (§. 651—655) ist in weitem Umfang das Häßliche eingedrungen. Dasselbe ist in solcher Ausdehnung zunächst durch die veränderte Darstellungsweise zugelassen: das flüssige Mittel der Farbe hat überhaupt einen weiter leitenden Charakter, zudem wird das Auge von dem in Form und Bewegung Häßlichen der einzelnen Gestalt theils in das Verbreitete der äußern Umgebung, theils zu andern Gestalten, welche ergänzen, was an der einen mißfällt, theils zu dem Interesse einer reicheren Handlung, wie sie eben durch die erschlossene Vielheit und Bewegtheit der Gestalten darstellbar geworden ist, fortgeführt. Diese Darstellungsweise ist aber eben das Mittel der zu Grunde liegenden Auffassung, welche vom Aeußern auf das Innere weist, und diese Auffassung läßt das Häßliche nicht nur zu, sondern führt es ausdrücklich ein, um es in das Erhabene oder Komische aufzulösen, welches nun den Standpunct des einfach Schönen aus seiner bestimmenden Geltung verdrängt.

Die Frage über den Spielraum des Häßlichen hätte früher aufgenommen, zum Ausgangspuncte gezogen werden können, wie in der Lehre von der Bildnerkunst; allein die ungleich größere Freiheit der Bewegung, welche dieser Kunst gegenüber in der Malerei sich zuerst aufdrängt, führte rascher in den positiven Mittelpunct ihres innern Geistes und aus der Darstellung desselben wird hier gefolgert, was ihr dort als ursächliche Schranke vorangestellt wurde. In der That haben wir das Häßliche längst vor uns: das Dürftige, in Linien minder Schöne, Unregelmäßige der Gestalt und Bewegung, was wir in mehrfachem Zusammenhang als berechtigt in der moralischen Auffassung gesetzt haben, führt in einer unaufhaltsamen Linie zum eigentlich Häßlichen, wo die Verkehrung der inneren Ordnung eines Organismus direct in die Augen springt, und mit dem Satze, daß die äußerste Leidenschaft, die Zerreißung des Gemüths, daß das Böse nun unter die Kunst-Stoffe eintritt, ist das Häßliche bereits positiv eingeführt, denn diese Störungen und Verkehrungen müssen ja in ihrer Erscheinung häßlich sein. Nun aber bedarf es dieser Zusammenfassung des schon Eingeräumten, um einen so wichtigen Begriff in seiner Ausdrücklichkeit hervorzustellen und das Wesen der Malerei in Beziehung auf die großen Gegensätze im Schönen zu bestimmen. Der §. holt nun aus der erst äußerlichen Betrachtung nach, wie das Häßliche zunächst zugelassen ist. Die Farbe hat, noch abgesehen vor ihrer innern

Bedeutung (§. 652), den Charakter des Fortleitenden; ein vertrocknetes Flüssiges, bestimmt sie das Auge, von den Härten der Form fortzufließen. Der zugegebene Raum, das allgemeine Medium der Luft mildert alle Umrisse, die einzelne geschlossene Bildung schwimmt im allgemeinen Flusse. Die Mängel und Verkehrungen der Gestalt und Bewegung finden ferner, so oft die Malerei ihre Freiheit in Vereinigung vieler Gestalten und vielfältiger Bewegungen benützt, ihre Auflösung in deren Wechsel-Ergänzung; die Figuren helfen sozusagen einander aus. Da Vielheit und Bewegtheit um Darstellung einer Handlung willen entfaltet werden, so ist es namentlich die Aufmerksamkeit auf diese, was das Auge vom Formlosen oder Formwidrigen der einzelnen Bildung ablenkt. Dieser letzte bedeutendste Grund führt aber auch bereits aus der äußerlichen, nur negativen Betrachtung heraus. Alle diese Mittel und Erweiterungen schafft sich ja die Malerei, um ihre Art der Auffassung im Kunstwerk niederzulegen, das technisch Bedingte fließt auch hier aus dem geistigen Prinzip. Ihr Prinzip ist die Auffassung im Lichte der Innerlichkeit, welche durch ein Mißverhältniß des Aeußern zum Innern, das von unbedeutenderen Mängeln bis zur Verkehrung fortgeht, gerade die Kraft des Accents doppelt stark auf das letztere wirft. Wo nun das Mißverhältniß zum vollen Ausdruck kommt, muß der Sieg des Innern in der Form des Erhabenen oder Komischen auftreten, und somit erhellt, daß die Malerei diese Formen (und mit ihnen natürlich ihre Voraussetzung, das Häßliche) nicht blos zuläßt, sondern will. Es ist namentlich das Komische, worin die Malerei sich ungleich weiter und freier bewegt, als die Bildnerkunst (vergl. §. 634), denn dieses ist ja die subjectivere unter den widerstreitenden Gestaltungen des Schönen; durch das Vorwiegen des Ausdrucks im Kunstwerke sind dem Zuschauer die Mittel zu jener Leihung, welche der komische Prozeß voraussetzt, in vollem Maaße an die Hand gegeben; dadurch wird der nöthige Anhalt an Subjectivität selbst dem Thiere zugelegt und die häßlich komische Thierwelt, den Affen an der Spitze, springt in den Rahmen der Kunst herein. Erhaben ist die Bildnerkunst durch ihre Substantialität und Charakterwucht recht ausdrücklich, wir sahen, wie sie das Furchtbare, das Tragische ergreift; aber das Erhabene selbst wird hier vom Standpuncte des einfach Schönen behandelt, wogegen die über den scharf ausgesprochenen Bruch herüberstrahlende geistige Erhabenheit oder Furchtbarkeit im Malerischen die Negativität im Wesen des Erhabenen zur vollen Entscheidung führt und daher die freieren, geistigeren Formen des Erhabenen des Subjects, die tieferen Kämpfe des Tragischen in erweitertem Umfang anbaut. Der harmlosen Grazie des einfach Schönen ist der Maler darum, weil sie nicht das Bestimmende seines Standpuncts bildet, natürlich nicht abhold, aber man kann sagen, er stellte sie in einem gewissen

zarten Sinn unter den Standpunct des Erhabenen oder Komischen, so daß das Verhältniß wirklich ganz das umgekehrte vom plastischen ist, wo der Standpunct des einfach Schönen auch auf das Erhabene und Komische bestimmend wirkt. Der Zug der Trauer, den Mehrere im plastischen Kunstwerke gefunden, liegt mehr im Zuschauer und hat gegenständlich nur darin seinen Grund, daß die Sculptur durch ihre innern Schranken geschichtlich auf eine vor dem aufgegangenen Geisteslicht verblaßte, hinabgesunkene Götterwelt angewiesen ist und deren Entschlafen in der steinernen Erstarrung unwillführlich darstellt; in dem Hauche der Wehmuth dagegen, der um die malerische Schönheit spielt, dem Zuge eines fernher dämmernden tragischen Gefühls, den sie in den Blick und die Lippen der jugendlichen Grazie legt, drückt der Künstler bestimmt das Gefühl aus, daß jederzeit und abgesehen von einem bestimmten Kunst-Ideal die Blüthe der reinen Form schnell hinwelkt, und er kündigt gleichsam an, daß er eine beständigere Form des Schönen zu geben vermag in der durchfurchten Gestalt, welche keine Jugendschönheit mehr einzubüßen, aber aus ihrem Leibe das feste Haus des Charakters geschaffen hat. Er kann aber der Blüthe der Schönheit auch ein Lächeln geben, als wisse sie um ihre Naivetät, stehe mit halbem Bewußtsein helldunkel darüber, sage sich selbst, daß das so zwar nicht dauern könne, gebe sich aber doch in heiterem Widerspruch dem süßen Traume hin.

§. 657.

Dieß Alles faßt sich in dem Satze zusammen, daß nunmehr das Gesetz der directen Idealisirung, wonach die einzelne Gestalt schön sein muß, dem der indirecten Idealisirung, gewichen ist, wonach das Schöne aus der Gesammtwirkung einer Vielheit von Gestalten hervorgeht, die im Einzelnen nicht schön sein müssen, deren Ausdruck vielmehr durch irgend einen Grad von Mißverhältniß der Form zu steigern im künstlerischen Interesse liegt. Das Gesetz der directen Idealisirung ist aber nicht schlechthin unterdrückt, sondern besteht in seiner Unterordnung noch fort.

Das Wesentliche dieser prinzipiell zusammenfassenden Bestimmung bedarf keiner Erläuterung; es erhellt Alles aus der Vergleichung mit §. 603. Durch den Zusatz: „deren Ausdruck vielmehr" u. s. w. ist in diese Bestimmung auch das Moment aufgenommen, daß außer dem Zusammenwirken und wechselseitigen sich-Ergänzen mehrerer Gestalten auch in der einzelnen Gestalt die Gesammtwirkung des Ausdrucks mit dem minder Schönen oder Unschönen auf der Seite der Vielheit, nämlich jetzt der Formen dieser einzelnen Gestalt, versöhnt; Letzteres tritt vorzüglich dann

in Geltung, wenn die Composition nicht mehrere Gestalten verbindet; überdieß ist durch diesen Satztheil dafür gesorgt, daß das „nicht schön sein Müssen" nicht als ein Zufall, sondern als ein künstlerisches Wollen verstanden werde. Das Verhältniß ist also jetzt umgekehrt; von der Bildnerkunst hieß es (§. 603 Anm.): „schlechtweg allerdings kann das diesem Prinzip der directen Idealisirung entgegenstehende von der Plastik nicht ausgeschlossen sein, sonst hätte sie keine Bewegung und Geschichte"; jetzt gilt ebendieß von dem dort herrschenden Prinzip: es hat die Oberhand verloren, denn das entgegegesetzte herrscht, aber es kann nicht völlig ausgeschlossen sein. An welche Seite der Technik sich das relative Fortbestehen des überwundenen Prinzips knüpft, warum dieß Fortbestehen eine Lebensbedingung unserer Kunst, in welche nähere Schranken es gewiesen ist, welche furchtbaren Wirkungen es für die Geschichte der Malerei hat, Alles dieß wird der Verlauf zeigen. Daß es aber noch fortbesteht, haben wir schon in der Anm. zu §. 655 durch den Satz ausgesprochen, daß die Malerei darum, weil sie in gewissem Sinn ein Mißverhältniß zwischen Form und Ausdruck liebt, keineswegs jeden reineren Adel der Form ohne bestimmtes Motiv abweisen darf, daß zur malerischen Würze auch ein feiner Absprung von der Durchschnittslinie genügen kann. Dieser Absprung wird immer nicht so fein sein, wie jene zarte Modification in der Plastik, aber was im Marmor schon hart erscheinen würde, stört in der Farbe den Eindruck glücklicher und vorzugsweise reiner Form-Entwicklung noch nicht. Dieß ist jedoch nur erst unbestimmt, nur eine ungefähre Vorbereitung auf die bestimmteren Sätze, die sich aus der weiteren Auseinandersetzung ergeben sollen.

§. 658.

Wenn dieses Prinzip verbietet, auf den Boden der plastischen Schönheit überzutreten, so kann auf der andern Seite die Verfolgung desselben zur Verkennung gewisser Schranken führen, welche durch die noch nicht aufgegebene Feßlung des zeitlich Bewegten im Raume (vergl. §. 650) gesetzt sind, woraus Uebergriffe in die Auffassungsweise solcher Künste entstehen, die in der Form der wirklichen Bewegung darstellen.

Jede Kunst hat ihre Versuchungen, ihre Stellung unter den andern Künsten reizt sie zum Wetteifer, das Bewußtsein der Einheit aller Künste (§. 542 ff.) verschwemmt leicht die Erinnerung der Gesetze, welche im Gemeinschaftlichen die Selbständigkeit jeder Kunst hüten sollen. Es entstehen so theils Rückgriffe, theils Vorgriffe. Die Baukunst kann sich nur durch Vorgriffe verirren; wir sahen sie ihren Boden verlieren und

in das Gebiet der Plastik, Malerei, selbst in das Gebiet der musikalischen und dichterischen Wirkungen hinüberschwanken. Die Plastik hat schon eine Kunst hinter sich: sie kann durch zu strenge Herrschaft der Messung in die Baukunst zurückgreifen, sie kann aber auch unberechtigter Weise in die Mittel und den Styl der Malerei, ja in die Bewegtheit der Musik und Poesie vorgreifen. Was nun die Malerei betrifft, so erhellt aus allem Bisherigen sowohl die Möglichkeit, als die Rechtlosigkeit eines Rückgriffs auf den Boden des plastischen Gesetzes. Nun kann aber der Maler das spezifische Gesetz seiner Kunst richtig erkannt haben, aber im Gefühle seiner Freiheit die Segel zu hoch schwellen und nicht nur über die Schranken der Plastik, sondern auch über die seiner eigenen Kunst wegsetzend in Musik und Poesie sich verlieren, indem er vergißt, daß ihn noch strenge das Gesetz der räumlichen Darstellung bindet. Diese Vorgriffe werden in der Erörterung der Stylgesetze näher beleuchtet und die einzelnen Schranken, die jene Begrenzung in sich schließt, aufgezeigt werden.

§. 659.

Dennoch steht die Malerei an der Grenze der bildenden Kunst. In die Objectivität, welche allerdings noch die bestimmende Grundlage bleibt (§. 650), ist die subjective Bewegtheit in dem Maaße eingedrungen, daß zum Durchbruch ihres Uebergewichts nur noch ein Schritt fehlt: im Künstler macht sie sich als tiefere geistige Lockerung und Durcharbeitung, sowie als freigelassene Vielseitigkeit und wechselnde Verschiedenheit in der Auffassung desselben Gegenstands geltend; im Kunstwerke durch sämmtliche §. 649—658 entwickelte Grundeigenschaften desselben; im Zuschauer durch unmittelbare und innigere Betheiligung seiner eigenen Subjectivität im Genusse.

Jetzt, nachdem alle wesentlichen Grundzüge dargestellt sind, ergänzt sich der Satz des §. 650, daß die Malerei noch an das Gesetz der Objectivität wie alle bildende Kunst gebunden ist, durch den andern, daß sie als die subjectivste unter den bildenden Künsten an der Grenze dieser Gruppe steht. Dieß ist schon in §. 538 ausgesprochen, nun aber an den Eigenschaften des malerischen Kunstwerks, insbesondere durch das, was in und zu §. 652 über die Wärme der Farbengebung gesagt ist, nachgewiesen und nur nach zwei Seiten hin noch weiter zu verfolgen, der des Künstlers und des Zuschauers. Der Maler nimmt die Welt zu einem tiefer verarbeitenden Durchdringungsprozesse in sein Inneres herein, löst ihre Objectivität in der subjectiven Stimmung verzehrender auf, um sie als eine geistig durchbildete, durchkochte wieder zu objectiviren; die Innerlichkeit seiner Kunst wird in ihm selbst das Geistige, das Empfindungs-

leben und die Gedankentiefe merkbarer von der naiven Verwachsung mit dem Sinneleben gelockert, die Elemente seiner Persönlichkeit eindringlicher geschüttelt haben; weniger streng an das Gesetz der Schwere, der Sparsamkeit, an die exacte Messung gebunden, als der Bildhauer, wird er leichter, gelöster erscheinen, als dieser. Es ist mehr Bewegung in seinem ganzen Thun, sein Wesen wird den bewegten Wurf haben wie sein Werk, der rasche Blick, womit er im Stoffe selbst den Silberblick erhascht, wird ihn bezeichnen. Er darf und muß auch das Individuelle seiner Persönlichkeit als ein berechtigteres entwickeln und behaupten. Die Bildnerkunst hat weniger Gegenstände und ist weit mehr nur auf die Wahl zwischen dem Vorher und Nachher der Momente, als auf eine Mannigfaltigkeit verschiedener Auffassungen desselben Moments angewiesen, als die Malerei, für welche nicht nur je die Auffassung von einer andern räumlichen Seite ein besonderes Kunstwerk begründen kann, sondern welche auch mehr Mittel, nämlich zum plastischen Momente der Zeichnung noch die Farbe hat und daher dem Ausdruck von mehrerlei Seiten beikommt, und in welche die Unendlichkeit individueller Formen eingelassen ist. Erscheint der Maler schon dadurch individueller, so ist er auch freier in der Wahl des Stoffgebiets, weil es deren mehr gibt; die stärkere Berechtigung der Eigenheit mag oft zum Eigensinn, zur Manier werden, da ihm aber auch frei steht, die Seiten der Auffassung und die Stoffgebiete beweglicher zu wechseln, so wird er, wenn er dem Geiste seiner Kunst treu bleibt, dennoch vielseitiger, wendsamer sein, als der Bildner. Seine Arbeit ist noch handwerksmäßig und seine Werkstätte dampft von den mancherlei Gerüchen seines Materials; aber der Kampf mit diesem ist, wie wir gesehen, feiner, weniger faustmäßig geworden. Das Werk selbst haben wir nach allen wesentlichen Eigenschaften genugsam kennen gelernt, um das Uebergewicht des Subjectiven im Objectiven als begründet zu erkennen; der zu §. 649 gebrauchte Ausdruck, der auf die Fläche geworfene Anflug schwebe, als wolle er sich von der Fläche lösen, in den Zuschauer hinüber, führt uns zurück zu dem in §. 550 Anm. gebrauchten Bilde von der Kugel: in dieser Vergleichung traf der Umstand nicht zu, daß diese nur einen Augenblick aufschlägt, während das Werk der bildenden Kunst ruhig im Raume verweilt; die Malerei steht nun aber genau vor der Grenze, wo dieß Verweilen aufhört und der Schuß geradaus vom Künstler in den Zuschauer fliegt. Wenden wir uns nun zu diesem, so ist er dem Gemälde gegenüber, da es selbst den Stoff als subjectiv empfundenen, empfindenden, bewegtes Inneres ausstrahlenden ihm entgegenbringt, bei seiner eigenen Subjectivität unmittelbar gerufen; das Gemälde weist nicht strenge zurück, wie das Sculpturwerk, das zuerst seine ganze Objectivität behauptet, verstanden sein will, ehe es Liebe annimmt (vergl. §. 602 Anm.), sondern

rasch entzündet sich das Subjective in ihm mit dem Subjectiven im Zuschauer zu Einer Flamme. Das Allgemeine, der Inhalt im Werke, hat ferner nicht nur die Form der Persönlichkeit, die das Individuelle bis zu zarter Grenze ausscheidet, sondern der ganzen individuellen Persönlichkeit angenommen, die mich vertraut anschaut als Fleisch von meinem Fleisch und Bein von meinem Bein und mit dem Blicke des Herzens, der da sagt: wir verstehen uns; ich „muß nicht mich selbst vergessen" (Hegel Aesth. 3. S. 18), wie dem Sculpturbild gegenüber, das, selbst ein feinster Auszug der Vielheit, die empirisch Vielen als Stoff hinter sich läßt und ebendaher als Zuschauer zuerst abweist, um sie erst, nachdem sie sich über sich selbst erhoben, zu vertrauter Annäherung zuzulassen. Alles Schöne ist anmuthig im Sinn einer harmoniebildenden Bewegung nach dem Zuschauer hin (vergl. §. 72); alles wahrhaft Schöne weist die Aftergestalt dieser Bewegung, die in einem liebäugelnden Reize besteht, streng von sich; das Werk der Bildnerkunst behauptet diese Strenge in dem Grade, daß auch die wahre Anmuth sich dem ersten Blick hinter eine spröde Schaale verschließt; das Gemälde läßt die Anmuth rascher aus weicher Schaale nach dem Zuschauer hinüberwallen. Die innigere Betheiligung des Zuschauers hat aber wie die freiere Subjectivität im Künstler noch die andere Seite, daß er sich in der Besonderheit individueller Vorliebe mehr gehen lassen darf. Er mag freier wählen zwischen verschiedenen Auffassungen desselben Gegenstands oder Moments, aus der größeren Menge des Gegebenen vorziehen, was ihm überhaupt oder in der Stimmung des Augenblicks mehr zusagt. Die Wahrheit, daß das Interesse vom ästhetischen Eindruck ausgeschlossen ist, daß alles ästhetische Urtheil auf Allgemeinheit Anspruch macht (vergl. §. 75 u. 79), bleibt dabei völlig unangetastet, denn ich kann mehr theoretisch ein anerkanntes Kunstwerk völlig anerkennen und gleichzeitig gestehen, daß es mich als diesen Einzelnen weniger erfreut, als ein anderes; nur muß dieß Andere auch ein wahres Kunstwerk sein, darf in der Form-Vollendung nicht zurückstehen. Ist das Letztere der Fall, so muß meine Vorliebe wenigstens mit dem Zusatze sich aussprechen: der Auffassung nach gefiele mir dieß besser, ich bedaure nur, daß es nicht mehr reinen Kunstwerth in der Ausführung hat, ich bedaure es aber allerdings mehr, als ich es bei jenem anerkannten Kunstwerk anderer Auffassung bedauern würde, wenn ihm die Vollendung fehlte. Also auch nach dieser Seite ist die Malerei mehr demokratisch, den Einzelnen berechtigend und vermag nach ihrer erklärlich größeren Fruchtbarkeit Kostgänger der verschiedensten Art zu speisen. Im Begriffe des Bewegten, den dieser §., nachdem er schon bisher öfters hervorgetreten, mit Nachdruck ausspricht, können wir wirklich Alles zusammenfassen: das geistigere Scheinen im Kunstwerk, das Verhalten des Künstlers und Zuschauers. Die Bezeich-

nung scheint weniger tief, aber gerade das Sinnliche, was sie hat, empfiehlt sie uns für die weitere Aufgabe, den Grundcharakter der Malerei in der Bestimmtheit der Formen, die er mit sich bringt, d. h. im Style aufzuzeigen.

β. Die einzelnen Momente.

§. 660.

1. In der besondern Erörterung der einzelnen Momente des Wesens der Malerei kann über die äußere Bestimmtheit im engeren Sinn gerade darum wenig festgestellt werden, weil sie vermöge der gewonnenen Freiheit der
2. Bewegung sich in bunte Vielfältigkeit zerstreut. Das Material zerfällt in zwei Seiten: die Fläche, auf welcher, und die Mittel, mit welchen dargestellt wird. Die Fläche ist entweder die von der Architektur gegebene Wand oder selbständig und ausdrücklich für den malerischen Zweck, namentlich aus Holz oder Leinwand, bereitet; die erstere Art führt einen mehr monumentalen Charakter mit sich, welcher übrigens im Ganzen der Malerei nicht ebenso wie den zwei andern bildenden Künsten eigen ist, die zweite einen mehr häuslichen und fami-
3. liären, doch auch in das Großartige dehnbaren. Die Mittel, mit welchen dargestellt wird, bestehen wesentlich in zerriebenen, aufgelösten, flüssigen Körpern, deren verschiedene Qualität mit dem inneren Wesen des Styls in ebenso tiefer Beziehung steht, als der Unterschied der Fläche.

1. In der Lehre von der Bildnerkunst war für die Erörterung der einzelnen Momente einfach und deutlich der Gang von außen nach innen gegeben. Obwohl die äußern Bedingungen einer Kunst immer gewollte, durch ihre innere Auffassungsweise gesetzte sind, so stellen sie sich doch in dieser Kunst durch ihre greifbar feste, körperlich beschränkende Natur gleichsam als ein Wall hin, der ausdrücklich untersucht, überstiegen werden muß, um dann in das Innere zu blicken. Dieser Wall ist nun gefallen und wir haben es mit einer Kunst zu thun, deren äußere Bedingungen vermöge der geschilderten Erleichterung und Befreiung viel unmittelbarer als eine Ausstrahlung von innen nach außen erscheinen, die daher hierin ungleich mehr Belieben und freie Wahl hat. Die Malerei steht nicht mehr der schweren Masse gegenüber, um ihrer Oberfläche durch Schlag und Gluth in hartem Kampf die schöne Form aufzunöthigen, sie greift leicht und frei umher nach den tauglichsten Mitteln und Formen, womit und in welchen sie das innere Bild auf die empfängliche Fläche werfe. Ebendaher bildet

sie sich eine so reiche, mannigfaltige Welt von Kunstweisen, daß die Aesthetik als System des gesammten Schönen sich hier nur wenig in das Einzelne einlassen kann. Das Wenige aber, was sie aus dieser vielverzweigten Menge von Verfahrungsarten herausgreifen kann, führt, da das Band zwischen dem Innern und Aeußern zwar beweglicher, vielgestaltiger, aber darum nur um so geistiger ist, so unmittelbar zur innern Bestimmtheit, zu Auffassung und Styl, daß sich auch in dieser Beschränkung, getrennt von dem weiterhin wieder aufzufassenden tieferen Zusammenhang, nur wenige allgemeine Sätze aufstellen lassen. Wir werden daher auch anders eintheilen; in der Lehre von der Bildnerkunst ordneten wir Alles unter die Eintheilung: äußere und innere Bestimmtheit; hier dagegen werden wir von der äußern Bestimmtheit als zweites, mittleres Moment das Verfahren unterscheiden und von diesem zur Erörterung des Styls als drittem Moment übergehen. Die Lehre von der Sculptur enthielt eigentlich nichts dem zweiten dieser Momente Entsprechendes; das Nöthige vom Technischen wurde bei dem Materiale vorgebracht; die Lehre vom Verfahren ist aber etwas Anderes, als was dort in den Bemerkungen über das Technische gegeben ist, sie entsteht als ein Neues, was nicht ebenso an die Lehre vom Material angeknüpft werden kann, weil nun durch mehrere, verschiedene Acte ein bloßer Schein des Sichtbaren hervorgebracht werden soll, und sie handelt von der Bedeutung dieser Acte, ebenfalls ohne tief in das eigentlich Technische einzugehen. Auch dieß bezeichnet deutlich den Unterschied der Malerei und Bildnerkunst, daß in jener die Lehre vom Materiale sich bedeutend abkürzt, die Lehre von der Technik sich von ihr ablöst und zu etwas Anderem, Besonderem, zu einer Aufzeigung des innern Sinns der Verfahrungsweise wird.

a. Soweit wir nun auf das Material eingehen können, drängt sich sogleich ein Zerfallen in zwei Seiten auf; die Bildnerkunst kennt diese Spaltung nicht: Stein, Erz u. s. w. ist einfach ihr Material, die Malerei hat ihr Material auf zwei Seiten, und zwar ebendarum, weil sie in jenem Sinne solider Nachbildung eigentlich kein Material hat. Die Mittel, wodurch sie den Schein der sichtbaren Körper erzeugt, können so, wie Stein und Erz, nicht Material heißen, sie verschwinden ungleich entschiedener in der Wirkung, welche durch sie hervorgerufen wird, obwohl eben für diesen Zweck ihre Qualität nicht gleichgültig ist. Gerade, weil sie für sich ein so Unselbständiges sind, bedürfen sie der Anlehnung an ein Zweites, das aber für sich zu dem hervorzubringenden schönen Scheine sich noch indifferenter verhält, nämlich der Fläche. Es ist einleuchtend, daß die Beschaffenheit der letztern in der ästhetischen Wirkung so nicht mitwiegen kann, wie die Textur des Steins, Erzes in der Oberfläche des Bildwerks (vrgl. §. 649, a.) Es sind rein äußerlich technische Bedingun-

gen, um die es sich hier handelt: zum Staffeleibilde wird in neuerer Zeit die Leinwand dem Holze vorgezogen, weil die mancherlei Zufälligkeiten, von denen die Zubereitung, Größe und Dauer der Holztafel abhängt, die Schwierigkeit des Transports u. s. w. bei diesem Materiale wegfallen; dagegen bietet das Holz allerdings den Vortheil, daß sich hier die Farbe auf einem Kreidegrund auftragen läßt, der das überflüssige Oel nach hinten absorbirt, so daß die Bilder hell bleiben, wogegen auf dem fetten Grunde, den man der Leinwand geben muß, die Farbe leicht nachdunkelt, weil derselbe ihr Oel nicht durchläßt. In Holz und Leinwand fühlt sich nun der weichere, botanische Ursprung der Fläche durch und dieß wird auf Darstellungs-Stoff und Styl, die sich an dieses Material knüpfen, von Einfluß sein. Dagegen gibt sich in der Mauerwand mit ihrem Kalküberwurf, mit dem sich die Farbe ohne Fett bindet, die mineralische Qualität mit einer gewissen Kälte, Härte zu fühlen, woraus sich bereits schließen läßt, daß diese Art der Fläche einer andern, weniger in die Fülle des Lebens eindringenden Auffassung und Darstellungsweise dienen werde, als Holz und Leinwand. Doch hat das Material noch eine weitere Seite, nach welcher es ästhetisch bedeutender mitwiegt. Die Mauerfläche drängt sich dem Auge und Gefühl als ein dauernd Festes, massenhaft Ausgedehntes auf; wird das Gemälde ihr anvertraut, so ist damit ausgesprochen, daß es dauernd sein soll; die meist bedeutende Ausdehnung bringt größeren Maaßstab und umfangreichere Composition mit sich; es kommt noch dazu, daß die großen Flächen der Mauerwand vorzüglich nach Außen gewendet sind, durch welche das ihr übergebreitete Bild sich dem Volke öffnet, den Charakter der Oeffentlichkeit gewinnt. Hiedurch erhält das Wandgemälde die Bedeutung des Monumentalen. Die Malerei kann im Ganzen ihres Wesens nicht mehr so ausdrücklich monumental heißen, wie die Bildnerkunst (§. 605, 1.); eine Kunstform, welche in der dargestellten Weise die Körper zum durchsichtigen Schleier des Innern macht, wendet sich beweglich an die Gemüther und scheint daher, wie sie uneigentlich eine Einkehr in's Innere ist, so auch eigentlich zur stillen Betrachtung im Innern der Gemächer aufzufordern, ihr Werk wird zwar zu oft erneuter Vertiefung einladen, aber nicht so bestimmt den Anspruch auf eine über die Generationen großartig hinausgreifenden Dauer machen. Dennoch spaltet sie sich innerhalb dieses ihres allgemeinen Charakters durch diesen Unterschied des Fläche-Materials in einen Zweig, der sich unmittelbar an die Architektur lehnt, um den im vollsten Sinn monumentalen Charakter dieser Kunst mitzugenießen, und in einen heimlicheren, gemüthlicheren, eingeschlosseneren, der sich an die leichtere, bescheidenere, dem Kunstzwecke der Malerei ausschließlich zubereitete Fläche des Holzes, der Leinwand heftet. Allein dieß findet seine wahre Beleuchtung erst, wenn

auch der Unterschied des Farb-Materials, des Verfahrens bei beiderlei Fläche und in der Lehre vom Style der hiermit gegebene Unterschied der Auffassungs- und Darstellungsweise zur Sprache kommt, was dann eine der Grundlagen für die Eintheilung der Zweige abgibt; es zeigt sich also schon hier, daß über die äußere Bestimmtheit an sich in der Lehre von der Malerei sich ungleich weniger sagen läßt, als in der Lehre von der Sculptur. Der Gegensatz des Monumentalen, wie solches im Wandgemälde auftritt, und des Häuslichen, wie es sich an das Staffeleibild knüpft, ist übrigens kein absoluter. Das Staffeleibild kann in großem Maaßstabe große Stoffe behandeln und sie im Festsaale öffentlicher Gebäude dem Volke, den wechselnden Geschlechtern im monumentalen Sinne vor Augen stellen; hat ja doch der christliche Gottesdienst für den öffentlichsten aller Zwecke einen Innenbau hergestellt, der in seinem geschützten Raum, nachdem die großen Mauerflächen, die sich dem Wandgemälde und der Mosaik darboten, weggefallen waren, der reichsten Entfaltung der Tafelmalerei, vorzüglich am Altare, die Stätte öffnete. Umgekehrt mag auch die Freske die Wände der Privatwohnung schmücken, wie in Pompeji und Herkulanum. — Hiemit sind hier nur die wichtigsten Arten des Materials berührt worden; sogleich an dieser Stelle bewährt sich, was zu 1. von der Mannigfaltigkeit der Darstellungsweisen gesagt ist, in welche diese freier schaltende Kunst auseinandergeht. Auf Metall (namentlich Kupfer), Thon (in neuerer Zeit namentlich Porzellain), Elfenbein, Leder, Pergament, Papier, Sammt u. s. w., kann gemalt, das Gemälde kann als Stickerei und Weberei in weichen Stoffen dargestellt werden. In diese Vielheit einzugehen muß nun aber offenbar einer spezielleren, auf das einzelne Gebiet sich beschränkenden Kunstlehre anheimgegeben werden; nur allgemein ist aufzustellen, daß, je kleinere Flächen das Material mit sich bringt, je mehr es seiner Natur nach in einem Stoffe besteht, der übrigens ein Geräthe, den Ausschmückungstheil eines Raums bildet oder zu einem solchen gehört, je vergänglicher ferner der Stoff ist, desto bestimmter die freie Kunst in das blos anhängende Gebiet der Zierkunst übergeht; was sich auf die genannten verschiedenen Materiale leicht von selbst anwendet. Es kommt dabei allerdings auch der Grad in Betracht, in welchem der Stoff eine rein künstlerische Durchführung zuläßt; Uebertragung in Weberei z. B. ist entschieden dem Kunstwerke schädlich, was trotz aller Geschicklichkeit der Wirker von Arras an den Tapeten Raphael's so fühlbar sich aufdrängt, daß man die herrlichen Compositionen um diese Bestimmung bedauert.

2. Es ist bezeichnend für das innere Wesen der Malerei, daß sie den Körper, mit welchem sie darstellt, in verschiedenen Weisen auflöst; wie sie im höheren Sinn die Körperwelt sozusagen verdünnt, daß sie

den Geist durchscheinen lasse, so läßt sie auch ihr Darstellungsmittel nicht in seiner ungebrochenen Materialität. Die Kohle, das Blei, die Kreide gibt mir den Strich nur, indem ihr Korn durch den leichten Druck meiner Hand kleine Theile an die Fläche absetzt, die Farben sind meist ein zerriebener und flüssig aufgelöster Körper. Der Unterschied des Bindemittels der Farbe ist nun in hohem Grade wichtig; in entfernterem Sinn allerdings wiegt auch diese Seite des Materials in der Malerei mit, als das plastische Material, aber nothwendig verändert sich doch der Charakter des Scheins, der sich auf der Fläche ausbreitet, je nachdem das Bindemittel durch seine Fettigkeit einen volleren Eindruck von Lebenswärme mit sich bringt, oder durch mehr wässerigen Charakter kälter wirkt und das Auge daher mehr nach der Form als solcher hinleitet. Man sieht nun, wie dieß mit der Art der Fläche zusammenhängt: die Mauerfläche wirkt ebenfalls kälter und zugleich kann sie nicht das Bindemittel des Oels in sich aufnehmen, Leinwand und Holz wirkt an sich wärmer und nimmt zugleich dieß Mittel auf. Damit hängt die verschiedene Art des äußern Verfahrens, das wir soweit hier anführen, auf's Engste zusammen; wird um der dauerhafteren Bindung willen auf nassen Kalk (al fresco) gemalt, so fordert dieß eine Raschheit der Ausführung, welche schon an sich nicht erlaubt, in die Fülle und feinere Einzelheit des erscheinenden Lebens so hineinzutreten, wie es der Oelmaler kann, weil er sich Zeit lassen darf. Nur unvollkommen kann sich das Wandgemälde durch das Bindemittel des eingeglühten Wachses (Enkaustik) dem wärmeren Glanze nähern, den das Staffeleibild durch das des Oels erreicht; die Bindung durch andere klebrige Stoffe, Leim, Gummi, Eigelb, Feigensaft (Tempera) konnte schon rein technisch nicht leisten, was die Bindung mit Oel, weil die Farben zu schnell trockneten u. s. w., aber auch in der ästhetischen Wirkung nicht, weil ihr nicht nur die tiefere Wärme der Oelfarbe abgeht, sondern weil sie auch das Verschmelzen und sanfte Ueberleiten der Töne und Schattirungen, das ganze Gebiet der gebrochenen Farbe, das Durchschimmern einer Farbe durch die andere vermittelst der Lasur entfernt nicht in der Vollkommenheit zuläßt, wie diese. Aber auch hier können diese ersten, allgemeinen Bemerkungen nicht weiter fortgeführt werden, theils weil diejenigen Momente, welche mit dem innern Geiste der höheren Kunst in sichtbarerem Zusammenhang stehen, an den Stellen wieder aufzunehmen sind, wo von diesem Geist, insofern er Styl-, Zweig- und Schul-Unterschiede begründet, die Rede sein wird, theils aber, weil die Art der Farbenbindung und Technik des Auftrags ebenso wie die Wahl des Flächenmaterials in eine Vielheit und Mannigfaltigkeit zerläuft, welche uns über die Grenzen führen würde. Mehreres davon ist noch im Anhange von der Ziermalerei zu berühren. Nur flüchtig erwähnen wir noch zwei Formen, denen das wahre Wesen

der Farbe als eines flüssigen, nach dem Auftrage trocknenden Mittels abgeht; die eine höchst vergänglich und im Ausdrucke trocken: die Pastellmalerei, die andere dauernder, als jedes eigentliche Gemälde, weil die Farbe als eine Vielheit besonderer harter Körper fest in die Fläche eingelassen wird, weniger trocken, weil bunte Steine und gefärbte Glasstifte einen satteren Ton haben, aber der verschmelzenden Uebergänge weniger fähig, als jede andere Weise der malerischen Ausführung: die Mosaik. Sie ist eigentlich eine Uebertragung der Darstellungsart der Stickerei, die auf gegittertem Grunde würfelförmig einnäht, in festes und hartes Material, versteinerter Teppich, und sie sollte ebensowenig, als dieser, mit den Feinheiten der eigentlichen Malerei wetteifern wollen, wie es die ausgezeichnete Mosaikschule des Vaticans in jenen großen Gemälde-Nachbildungen gethan, welche man in der Peters-Kirche sieht. Sie verdient hohe Anerkennung, wenn der Mosaicist es versteht, mit wenigen Mitteln die Hauptstellen des Ausdrucks, die wesentlichsten Lagen des Schattens und der Hauptfarbe so zu bestimmen, daß sie in entsprechender Entfernung eine große Gesammtwirkung machen: sie muß sich bewußt bleiben, daß sie ungefähr so zu Werke gehen muß, wie die Papierausschnitte, die vor das Licht gehalten ein Bild an die Wand werfen, oder, damit wir die Farbe nicht übersehen, wie die Decorationsmalerei für die Schaubühne. Was sie leisten kann, beweist vor Allem die große Pompejanische Mosaik der Alexander- und Dariusschlacht, der Orpheus auf dem Fußboden des römischen Hauses bei Rotweil.

§. 661.

**Die Abhängigkeit von der landschaftlichen Umgebung hört auf, das Ver- 1.
hältniß zur Baukunst wird zur freien Verbindung, die aber, sei sie bleibend
oder veränderlich, nicht in Beziehungslosigkeit sich verlieren soll. Die Größe 2.
des Maaßstabs ist nach §. 649 zwar relativ, doch nicht schlechthin: das Auge
fordert seine Bahn, der Unterschied der Stoffe, der Bestimmung, der damit
wesentlich zusammenhängenden Verknüpfung mit der Architektur bringt auch verschiedene Größe-Verhältnisse mit sich; das Colossale ist beschränkter, das Kleine berechtigter, als in der Bildnerkunst.**

1. Nur mittelbar, sofern ein Werk der Baukunst mit seinen Umgebungen zusammenwirken soll, wird die Malerei, wie sie sich an ihren Flächen ausbreitet, in das Verhältniß zur umgebenden Natur und Architektur hineingezogen; an sich ist das enge Band, welches diese und die Bildnerkunst an die weitere Umgebung bindet, abgeworfen. Zum Bauwerke selbst aber soll das Wandbild natürlich in einem innern Verhältniß

stehen; die Reihe der Gegenstände soll eine organische Beziehung auf das Ganze des Gebäudes, die einzelnen Gegenstände auf den Theil desselben haben, den sie schmücken, auch in der Weise der Behandlung soll diese Beziehung berücksichtigt werden. Das Staffelei-Bild dagegen ist transportabel, von der bleibenden Verbindung mit der Architektur gelöst und diese Lösung entspricht ganz dem Wesen der Malerei als einer innerlichen, aus dem Innern den fliegenden Schein da oder dorthin frei werfenden Kunst, die denn, auch in diesem äußerlichen Sinne beweglich, es gestattet, daß ihr Werk nach Bequemlichkeit und Stimmung in diesen oder jenen Raum versetzt und zur bequemeren Betrachtung aufgestellt werde. Doch hat auch diese Willkühr natürlich ihre Grenze: das Werk soll zum Raume stimmen, der Raum auf das Werk hinweisen; Sammlungen, Galerien, obwohl, wie die Verhältnisse einmal liegen, gut und unentbehrlich, sind an sich Unnatur (vergl. §. 507 Anm. 2.). Die strengere Beziehung ist natürlich für das größere Werk gefordert, das in bedeutungsvollem öffentlichem Raume aufgehängt wird und sich dem monumentalen Charakter des Wandbildes nähert; ungleich mehr Willkühr steht der Aufstellung im Privathause zu, doch ist es auch hier eine Geschmacklosigkeit, wenn Großes und groß Behandeltes, Tragisches, dem Raume des täglichen Wohnbedürfnisses angeheftet wird; übrigens tritt auch ein gegensätzliches Motiv in's Spiel und gerade z. B. die Wände, zwischen denen der Nordländer seine Winter verlebt, mag er gern mit Bildern südlicher Landschaft schmücken.

2. Die Willkühr in den Größenverhältnissen, wie sie im Wesen der Malerei liegt, ist doch keine unbeschränkte. Es bleibt eine absolute Forderung des Auges übrig, die von jenem allgemeinen Gesetze, daß ein Werk der Kunst nicht zu groß und nicht zu klein sein soll (§. 36, 1.), noch zu unterscheiden ist. Es ist vornämlich das Extrem des Kleinen, wovon es sich hier handelt, denn es versteht sich, daß durch die Relativität der Größen eine Versuchung für die Malerei zunächst von dieser Seite her nahe liegt. Das Auge will nicht nur, daß der Gegenstand ohne besondere Anstrengung sichtbar, in seinen Theilen unterscheidbar sei, es will auch eine Größe, die ihm die zureichende Bahn gibt, auszulaufen, mit dem nöthigen tenor sich zu bewegen, es will nicht zu bald fertig sein, es will eine Zeit, sonst schlüpft ihm der Gegenstand, wie zu kleine Geldmünze zwischen den Fingern durchfällt, zwischen den Sehnerven und der innern Anschauung hinweg. Kleinheit in dem Maaße, dessen Grenze hiemit bezeichnet ist, entspricht nun vermöge eines natürlichen symbolischen Verhältnisses zwischen Maaßstab und Nachdruck, Behandlung, sowie localer Bestimmung des Gegenstands, vorzüglich genre-artigen oder genreartig, etwa auch humoristisch, satyrisch behandelten Stoffen; solche in heroisch großen Formen

auszuführen und in Wandgemälden etwa gar an großen nach außen gewendeten Flächen eines Gebäudes zum Anspruche des Oeffentlichen und Monumentalen hinaufzuschrauben ist unnatürlich. Es mag allerdings auch Genrebilder geben, welche eine besonders glückliche und schwungvolle Natur mit einer gewissen Größe des Styls behandeln, die sich dann zu Fresken und zu großem Maaßstab in Staffeleibildern sowie zur Aufstellung in bedeutenderen Räumen eignen (z. B. Carl Müller's Carnevalsbilder in Stuttgart); im Uebrigen ist das Genre eine Darstellung der kleineren Seite des Lebens und es bleibt daher in Ganzen und Großen bei dem Gesagten; die locale Bestimmung ist die engere häusliche. Das Porträt wird bald ebendieselbe, bald eine öffentliche Bestimmung haben und dieß begründet natürlich ebenfalls verschiedenen Maaßstab. Bei der Landschaft kommt es auf Stoff und Auffassung an: große und heroisch aufgefaßte Natur eignet sich für Fresken und fordert bedeutenden Maaßstab auch im Staffelleibilde; der gemüthlich belauschte Moment einer bescheidenen, einer mehr physiognomisch aufgefaßten Natur wird diese Ansprüche nicht machen; man will das in der Nähe sehen, sich als Einzelner einsam darein vertiefen. Dagegen wird nun bei den großen, mythischen, heroischen, geschichtlichen Stoffen das Auge jene allgemeine Forderung einer sattsamen Bahn, geleitet von derselben Symbolik wie dort bei den kleineren Stoffen, mit besonderem Nachdruck geltend machen; zugleich liegt es in der Natur dieser Stoffe selbst, da der große Gegenstand dem Allgemeinen angehört, daß das Bild einen öffentlichen Charakter hat, also von Vielen gesehen sein will. Beide Momente fallen zusammen und begründen die Bestimmung, daß das Großartige auch groß sein soll. Dieß führt uns nun aber auf das dem allzu Kleinen entgegengesetzte Extrem: die Größe kann in der Malerei nie so in's Colossale gehen, wie in der Sculptur; bei einem gewissen Grade derselben muß der Klarheit der Sinneswahrnehmung Abbruch geschehen, weil im Gemälde die Gestalt nicht mit dem scharfen Umrisse des wirklichen Körpers sich von einer wirklichen äußeren Umgebung abhebt, sondern eine mitdargestellte scheinbare Umgebung die ersteren mehr oder minder abschwächt, daher jene Deutlichkeit der äußersten Grenzen wegfällt, welche dem Auge möglich macht, auch ein sehr Ausgedehntes noch als ein geschlossenes Ganzes aufzufassen. Es hat aber eine Colossalität, welche das natürliche Maaß sehr bedeutend überschreitet, in der Malerei überhaupt keinen Sinn. Es handelt sich nämlich hier doch im Wesentlichen nur von der menschlichen Gestalt; wird nun diese sehr colossal dargestellt, so muß ja Haus, Wand, Baum u. s. w. ebenso colossal gegeben werden und doch geht einer solchen Vergrößerung des Umgebenden aller Zweck ab, da bei diesem nicht so wie bei jener die Rede davon sein kann, eine geistige Größe symbolisch in einer äußern

auszudrücken. Freilich kann die Umgebung wegfallen und z. B. Goldgrund an ihre Stelle treten wie bei jenen colossalen Christusbildern in den Tribunen der Basiliken; allein auch da ist nicht an Größenverhältnisse zu denken, wie die der Colossalbilder aus Phidias Hand. Riesen-Gemälde wie jenes 120 Fuß hohe Bildniß des Nero in Rom sind keine Kunstwerke mehr, sondern prahlerische Kunststücke wie die Extreme des Kleinen, ja sie sind werthloser, als diese; ein Miniaturmaler ist immer noch weit mehr eigentlicher Künstler, als ein fausifertiger Großmaler, und da das Kleine der Malerei natürlich ist, so steht er umgekehrt, wenn wir wieder nach der Plastik zurücksehen, auch über dem Bildner, der blos sehr Kleines hervorbringt; geht es aber bis zu einem äußerst Kleinen herunter, so hört die Selbständigkeit des Werkes auf, es kann nur an Sachen der kleinen Tektonik angebracht werden und wir befinden uns im Gebiete der Zierkunst.

§. 662.

1. **Das künstlerische Verfahren der Malerei zerfällt in eine bedeuten-
dere Reihe von Momenten, als das der andern bildenden Künste. Das erste der-
selben, die *Zeichnung*, hat es nur mit der festen Form zu thun, deren Schein
sie durch den Umriß auf die Fläche zieht (§. 649). Sie ist das *plastische*
Moment in dieser Kunst und die Bildung des Malers als Zeichners hat von
denselben Uebungen und Kenntnissen auszugehen wie die des Bildners. Ohne
den festen Halt ihres Bandes verliert sich die Malerei in das *Musikalische*.
Sie entwickelt in der Bestimmtheit und Reinheit ihrer Ausbildung ihre eigene
2. Schönheit und an sie schließt sich das *Prinzip der directen Idealisirung*,
wie solches gegenüber dem entgegengesetzten, das in der Malerei die Herrschaft
erlangt hat, sich noch immer geltend machen berechtigt ist (vergl. §. 657).**

1. Auch das Verfahren der Bildnerkunst zerfällt in mehrere Momente: sie stellt zuerst das Modell her und spaltet dann die Ausführung in einen gröberen, dem bloßen Techniker anheimfallenden, und einen feineren, vom Künstler selbst zu übernehmenden Theil; die Malerei aber erweist sich als eine geistig vermitteltere Kunst, die Reihe von Acten, die ihr Verfahren durchläuft, ist reicher, denn sie enthält Solches, was vorher das Prinzip einer ganzen Kunst bildete, als bloßes Moment in sich: sie setzt die Plastik voraus und nimmt ihre Seele, des Körpers entkleidet, in sich auf, um ihr im weiteren Fortgang ein neues Kleid in anderem Sinne zu geben; daher behält hier, wie schon hervorgehoben ist, der Künstler Alles in der Hand und verschmelzt zwei vorausgehende Momente im dritten zum vollen Kunstganzen. Das erste dieser Momente, die Zeich-

nung ist es nun, wodurch die Plastik in veränderter Form innerhalb der Malerei wieder auftritt, denn sie stellt jene Uebersetzung der Gestalt auf die Fläche her, von welcher im Allgemeinen schon §. 649 gehandelt hat. Was wir so eben Entkleidung vom Körper genannt haben, besteht zugleich nothwendig im Wegfall von Licht und Schatten, welche das Bildwerk von außen empfängt; die Zeichnung ist bloße Umschreibung der Gestalt nach ihren äußersten Grenzen und nach einem Theile der inneren, soweit nämlich die Einzelformen innerhalb jener in solcher Bestimmtheit sich abheben, daß sie in einem Umriß zu fassen sind. Dennoch gibt schon diese bloße Umschreibung (Contur) einen Begriff von der wirklich Raum-erfüllenden Bildung: das schaffende Auge versetzt sich in ihre Mitte und erzeugt wie aus einem innern Kern herausbauend sich das Bild des vollen Ganzen. Die gute, die gefühlte Zeichnung nöthigt das Auge dazu, indem sie durch Fluß und wechselnden Druck und Dünne der Umriß-Linie den Schwung der gefüllten, runden, in die Dimensionen des Raums ausschwellenden organischen Formen andeutet. Auch der Bildhauer muß zuerst zeichnen lernen und der ausführende Meister zeichnet sein Werk, ehe er es modellirt; dieß ist hier bloße Vorübung und Vorarbeit, aber doch entwickelt sich in ihr und legt sich in sie das Gefühl des Ganzen der Gestalt, wie es dann im Modell und in der Ausführung gegeben wird. Der Maler nun hat natürlich noch andere Gegenstände zu zeichnen, als die (thierisch und) menschlich organische Gestalt, diese aber ist doch und bleibt auch für ihn die höchste Aufgabe und erst nachdem er in ihrer Nachbildung geübt ist, mag er sich auch auf Zweige werfen, worin sie nur eine Nebenrolle spielt. Er ist daher in diesem Stadium auf dieselben wissenschaftlichen Kenntnisse gewiesen wie der Bildner, auf Proportionen und Anatomie. Wesentlich verlangt hiebei seine Ausbildung eine Methode, die ihn so rasch als möglich an die Nachbildung der vollen Gestalt führt, denn von dem Abzeichnen des Gezeichneten lernt man nicht Uebertragung auf die Fläche. Die Zeichnung soll nun, zunächst besonders im Anatomischen und den Verhältnissen, vor Allem richtig sein; auf die Verzeichnungen, die man großen Meistern verzeiht, darf sich kein Schüler berufen, gewisser Unrichtigkeiten, die diese sich um ästhetischer Motive willen erlaubt haben, nicht zu gedenken. Obwohl nun die Zeichnung dem Ganzen der Malerei gegenüber nur ein Moment darstellt, ist sie doch auch im Reich des Schönen für sich, wie wir dieß eben schon damit ausgesprochen haben, daß wir das Ganze der Gestalt in ihr wie in einem Keim sahen, welchen die Phantasie des Beschauenden aufschließt und zur vollen Blume entfaltet. Die sichere, kräftige, schwungvolle Faust des Meisters führt Griffel, Kohle, Feder in einem Schwunge, der die reinste Gestaltenfreude hervorruft, man glaubt sich durch sie in die geheime Werkstätte

versetzt, worin der Meisterin Natur das höchste Product ihrer organisch bauenden Kraft in einem ersten Bilde vorschwebte. Ja schon ein hingeworfener Theil, ein Rumpf, ein gewaltiger Arm, Fuß kann die Meisterhand verkündigen und den Kenner entzücken. Die schön geführte Linie wird durchaus im lebendig schauenden Auge wieder flüssig, sie lebt, man sieht sie werden, wie in Wirklichkeit das volle Gebilde wird und sich entwirkt. Ja schon der reine Zug der Linie an sich, das klare und doch leichte Durchschneiden durch das Leere, wenn es auch noch keine bestimmte Gestalt zusammensetzt, hat bedeutungsvollen Reiz und läßt auf den Künstler schließen; die Anekdote von der Linie, die Apelles auf der Tafel des abwesenden Protogenes zieht, beweist, was die Alten von diesem Puncte hielten. Wird der Maler kein fertiger Zeichner, ehe er zum Pinsel schreitet, so schwebt er Zeitlebens im Bodenlosen, im Lyrischen, im Subjectiven, im Musikalischen. Es ist die Scheue vor der Sache, vor dem Bestimmten und Gründlichen, was den Dilettanten abhält, erst ein tüchtiger Zeichner zu werden, und ihm vor der Zeit die Palette in die Hand schiebt. Die Vorliebe der englischen Malerei für das Nebelhafte, Unbestimmte, Verschwommene, Verfaserte hängt, wie mit der nationalen Neigung zum Sentimentalen, so mit dem in England sehr verbreiteten Dilettantismus zusammen. Die Zeichnung ist das Grundgerüste, die feste Knochenbildung im Körper der Malerei, sie muß, nachdem sie von den Weichtheilen (der Farbe) umhüllt ist, als die tragende, Maaßbestimmende Kraft durch die Umhüllung sichtbar sein.

2. Es leuchtet nun ein, wo der directe Idealismus in der Malerei seinen Boden hat: er lebt in der Zeichnung, er läßt diese über die Farbe vorherrschen, denn sein Prinzip ist das der Plastik und die Zeichnung, wie wir gesehen, das plastische Moment in der Malerei. Es kann allerdings ein Maler ganz besonders Meister der Zeichnung, im Colorit schwächer oder wenigstens ungleich, doch aber kein directer Idealist sein; dann ist er nicht nach allen Seiten in entsprechendem Verhältniß zur Reife gediehen, er hat aber nicht die Grund-Intention seiner Auffassung in das Moment der Zeichnung gelegt, denn dieß ist verstanden unter dem Vorherrschenlassen der letzteren. Der Idealist (soweit wir ihn bis jetzt kennen, so lange wir sein Verhalten zum Unterschied der Stoffe nicht besprochen) verlangt, daß die einzelne Gestalt normal schön sei, wie in der Sculptur, und da die Zeichnung eben vor Allem es ist, welche die Gestalt herstellt, so legt er das Gewicht auf diese, gibt sich ganz der Welt der Linie, des Conturs hin. Da aber die Zeichnung nur ein Moment im Verfahren der Malerei ist und bestimmt, in gewissem Sinne zu verschwinden, so ist mit ihr auch das Prinzip, das sich auf sie stützt, zur Unterordnung bestimmt. An diesem Puncte wird die Sache in der Erörterung der Stylfrage wieder aufgefaßt werden.

§. 663.

Dennoch beginnt schon im Gebiete der Zeichnung der Austritt aus den Grenzen der Plastik. Sie zieht mehr in ihr Bereich, als diese, indem sie auch Körper von unbestimmtem Umriß andeutend wiedergibt, und da sie mit eigenen Mitteln den Schein der Erstreckung in die Tiefe erzeugen soll, so hat sie Körper der verschiedensten Art in der Veränderung und Verkleinerung darzustellen, welche ihre Gestalt und Größe nach den Graden des Zurückweichens von einem bestimmten Sehpunct anzunehmen scheint: Verkürzung im Einzelnen, Linear-Perspective im Ganzen. Die Malerei ist hiedurch an ein besonderes Gebiet wissenschaftlicher Kenntnisse gewiesen.

Die leichte Linie kann, wie auch schon zu §. 651 berührt ist, bereits mehr geben, als die Mittel der Bildnerkunst; schon Griffel, Blei, Kohle, Kreide, Feder vermag das Kleine, Dünne, unbestimmt Gebildete, continuirlich Ausgebreitete theilweise nachzubilden, das Brüchige, Verwitternde, Rauhere oder Glattere der Oberfläche von Erdformen und Gebäuden, Wolken, Wellen, Blätter und Gräser, Fältchen, Haare u. s. w. anzudeuten. Dieses Reich des Unbestimmten spielt eigentlich bereits in die Perspective hinüber, denn es besteht zum Theil in Einzelnheiten, die gegenüber dem Maaßstab unserer Sehkraft so in's Kleine sich verlieren, daß wir sie nur zerflossen, nur in Massen sehen, und eben dieß Unbestimmte kann der Zeichner auch unbestimmt wiedergeben. Es ist nicht der leichteste Theil seiner Aufgabe und erst einer reifen Kunst gelingt ein geniales Hinwerfen dieser Zufälligkeiten. Die plastische Richtung wird sich inzwischen auch hier geltend machen, indem sie nach dieser Seite hin theils strenger ausscheiden, theils zu genau und deutlich nachbilden wird (z. B. den Baumschlag in der heroischen Landschaft). An sich aber ist das plastische Gebiet, sofern es sich durch die Zeichnung in der Malerei wiederholt, hiemit um so mehr schon überschritten, da die meisten dieser unbestimmten Andeutungen sich bereits auf die mitdargestellte, in die Tiefe sich hineinverlaufende Umgebung beziehen. — Die eigentliche Perspective nun aber hat es mit allen Körpern, sowohl den fest, als den unbestimmt gebildeten und massenhaft ausgebreiteten, sowohl den großen, als den kleinen zu thun. Es entsteht hier ein neues Gebiet künstlerischer Aufgabe dadurch, daß der optische Schein, nach dessen Gesetzen das Auge die wirklichen Dinge im Raume sieht, auf der Fläche künstlich wiederzugeben, daß ein Schein dieses Scheins herzustellen ist. Die Gegenstände, wie sie vom Sehpunct aus in die Tiefe zurücktreten, verändern je nach ihrer Stellung scheinbar ihre Form: das Runde scheint oval, die in gleicher Breite fortlaufende Straße scheint pyramidalisch u. s. w.; zugleich verklei-

nern sie sich scheinbar nach dem Grad ihrer Entfernung. Die scheinbare Veränderung der Form bestimmt sich verschieden, je nachdem der Sehpunct höher, als die Gegenstände (sog. Vogelperspective), oder tiefer (Froschperspective) oder in gleicher Bodenhöhe genommen ist; dazu kommt der Unterschied, ob das Auge sich der Mitte eines Gegenstands gegenüber befindet, oder ob es ihn seitlich faßt. Die Verkürzung ist nichts Anderes, als diese scheinbare Form-Veränderung in Anwendung auf einen einzelnen Gegenstand oder den einzelnen Theil eines Gegenstands, der so gestellt ist, daß die wirkliche Länge vom Auge des Zuschauers ab in die Tiefe zurückweicht, diesem in einem zusammengezogenen Bilde erscheint. Ohne Licht und Schatten würde sich das Auge in diesem Falle über die Form des Gegenstands nothwendig täuschen, dennoch hat der Maler, ehe er diese wesentliche Ergänzung hinzugibt, das Gesetz der Zusammenziehung der Linie an sich als Zeichner darzustellen. Es versteht sich, daß die Verkürzung vorzüglich an Gegenständen, welche im Vordergrund als Hauptgegenstände oder doch mit einiger Bedeutung hervortreten, das Interesse des künstlerischen Studiums in Anspruch nimmt, und was den Unterschied der Stoffe betrifft, daß es namentlich der höher organisirte Leib, vor allem der menschliche, ist, dessen wunderbarer Bau die unendlichen Motive seiner Schönheit in bewegter Fülle enthüllt, wenn Wendungen, Stellungen aller Art seine Glieder theils unmittelbar richtig, theils in solchen Verschiebungen darstellen, aus denen das Auge das richtige Bild erst wieder erschließt; ein verstärkter Accent scheint auf den Reiz der organischen Schönheit zu fallen, wenn er im verschobenen Bilde sich aufsuchen läßt. Die Gesetze der Perspective im Ganzen nun sind Gegenstand eines Zweigs der Mathematik und der Maler muß sich mit demselben vertraut machen; ein neuer Umkreis von wissenschaftlichen Kenntnissen, welche der Bildner nicht bedarf, ist also durch die Uebertragung auf die Fläche nöthig geworden. Doch wird es sich ähnlich verhalten wie mit der Anatomie: der Künstler muß sich das Wesentliche der Lehre aneignen, doch nur, um das Gelernte in eine freie, zum Instinkt gewordene Fertigkeit umzusetzen, worin der Geschmack der exacten Gelehrsamkeit völlig getilgt ist; die Perspective soll als Augenmaaß in sein Auge einkehren oder richtiger: vorher darin sitzen und durch die Wissenschaft nur verschärft werden. Ueberdieß vermag aber die Wissenschaft dieses Gebiet des optischen Scheins nicht in seinem ganzen Umfang zu fassen und zu durchdringen; es ist namentlich das Gebiet der runden Formen in der Mannigfaltigkeit ihrer Curvenverbindungen, wo ihr eine Grenze in der Auffindung des Gesetzes der optischen Scheinveränderung gesteckt ist; gerade hier, in diesem wichtigen Gebiete der Verkürzung, ist das Gefühl und die Naturbeobachtung des Künstlers an sich selbst gewiesen. — Es geht nun in allen hier aufgeführten Puncten die

Zeichnung als erstes Moment der Malerei allerdings über die Bildnerkunst wesentlich hinaus. Dennoch bleibt es auch Angesichts dieser neu eingetretenen Kunstbedingungen dabei, daß sie das plastische Moment in der Malerei ist, was übrigens natürlich mehr von dem engeren Gebiete der Verkürzung, als von der Perspective im Ganzen und Großen gilt. Das Prinzip der directen Idealisirung wird sich daher nicht auf die einfache Erscheinung der Gestalt beschränken, sondern auch auf ihre optischen Verschiebungen werfen; ja der Meister der schönen Einzelgestalt, der stylvollen Zeichnung wird mit besonderer Vorliebe seine sichere und energische Faust darin zeigen, daß er den Körper in allen kühnsten Wendungen und der dadurch gegebenen Scheinveränderung der Formen vorführt; er wird sogar in nicht geringer Versuchung sein, zu vergessen, daß das reflectirtere Interesse, das die Formen durch die Verkürzung gewinnen, ohne bestimmte Motivirung nicht aufzusuchen ist, daß hier eine Versuchung zur Manier liegt, er wird mit seiner Macht über die Form prahlen, in das Gewaltsame, Verdrehte gerathen und so mitten in seiner ursprünglich plastischen Richtung gerade das plastische Schönheitsgesetz verletzen. Nur weil er auch in seinen Verirrungen immer groß ist, verzeiht man diese Ausartung des Styls in die Manier dem Mich. Angelo; die verderblichen Wirkungen mußten sich einstellen, sobald die Genialität des Meisters diese Abwege nicht mehr am Bande ihres erhabenen geistigen Feuers hielt. — Die Andeutung des Unbestimmten und die Perspective im Großen führt nun bestimmter, als die Verkürzung, in das Spezifische der Malerei hinein, denn hier handelt es sich vornämlich vom mitgegebenen Raum mit den mancherlei unorganischen oder nur vegetabilisch organischen Körpern, aus denen er sich zusammenbaut. Das Zurückweichen im Ganzen hat selbst in der bloßen Zeichnung schon eine gewisse stimmende Wirkung, die drei Gründe: Vorder-, Mittel-, Hintergrund unterscheiden sich bereits und zeigen ihre mehr, als bloß äußerliche Bedeutung. Doch solange nicht das Weitere des malerischen Verfahrens hinzutritt, bleibt diese Seite ein bloßer Ansatz.

§. 664.

Da aber die Malerei den vollen Schein des Sichtbaren geben soll, so bleibt die Zeichnung nur das erste Moment in dem Ganzen dieser Kunst. Sie verhält sich zu diesem wie der Begriff zu seiner Wirklichkeit und entspricht der Phantasie vor der Kunst im Systeme der Aesthetik. Sie kann sich trotzdem von den weiteren Momenten abtrennen und als Umriß oder Skizze für sich auftreten (vergl. §. 493, 2.). Diese Form ist geeignet für Kunsttalente, die in der Erfindung stärker sind, als in der Ausführung, und für Stoffe, in de-

nen die Idee über den Körper der Darstellung oder die Schönheit der Form über die Innerlichkeit des Ausdrucks vorschlägt.

Die Zeichnung verhält sich zum Ganzen der Malerei wie der Begriff zu dem Körper, in welchem er realisirt ist; sie ist das Männliche, Zeugende in der malerischen Hervorbringung; der Künstler legt seine Erfindung zuerst in ihr nieder, sie liegt unmittelbar, als erstes Festland, an der Quelle der inneren Schöpfung, gehört mit ihr noch auf's Engste zusammen und entspricht so, gegenüber der Schattirung und Farbe, dem noch körperlosen innern Bilde der Phantasie überhaupt gegenüber der Ausführung, der Kunst überhaupt. Daher sind, wie schon zu §. 493, 2. erwähnt ist, die Handzeichnungen der großen Meister von so hohem Werthe; man sieht noch unmittelbar in die Werkstätte des Schaffens, schöpft das Quellwasser am Ursprung, sieht den ersten genialen, noch nicht eigentlich körperhaften und doch in sich schon so sicheren, festen Wurf. Dem widerspricht nicht, daß man zugleich an den Spuren des Zweifels, den Verbesserungen erkennt, wie doch schon auf diesem ersten Schritte die Phantasie zu erfahren bekommt, daß das erst innere Bild noch blaß und unbestimmt war (vergl. §. 492). In fortgeschrittener Weise zeigen die Cartone zu Fresken den Künstlergedanken in seiner ursprünglichen geistigen Bestimmtheit. — Der Umriß bleibt nun zwar bloßer Anfang, soll aufgehobenes Moment werden, aber er kann sich als besonderer Zweig fixiren. Das Recht zu dieser Isolirung ist in §. 662, 1. mit dem Satz ausgesprochen, daß die Zeichnung relativ eine Welt der Schönheit für sich entwickle, wozu die Anmerkung sagt, daß die Phantasie aus dem schwungvollen Umrisse sich das ganze der Gestalt herausbaut. Subjectiv entspricht die Skizze jenen Künstler-Naturen, von denen zu §. 493, 2. die Rede gewesen ist als solchen, die ein inneres Hemmniß ihrer Organisation abhält, von der Erfindung und dem ersten, noch auf ihrer Seite liegenden Schritte der Ausführung zur vollen Ausführung fortzugehen; objectiv solchen Stoffen, worin die Idee den festen Körper gewissermaßen durchbricht und die vorwiegende Geistigkeit des Ganzen es nicht verträgt, in den vollen Schein der Realität, wie ihn die Farbe gibt, hereinversetzt zu werden.* Dazu eignet sich die Skizze, weil sie den erfindenden Gedanken, die Seele gleichsam blos legt und der von Scene zu Scene vorwärts drängenden Fülle der Phantasie Genüge thut. Es ist klar, daß es sich hier hauptsächlich vom Anschluß an Dichtwerke handelt: das Allegorische und Geisterhafte in Dante, das von innen heraus unruhig genial Bewegte in Göthe's Faust fordert mehr zur Skizze, als zum Gemälde auf. Doch können natürlich auch sattere, körperhaftere Stoffe in dieser Form behandelt werden; vorzüglich lädt die schöne Einfachheit des alten Epos dazu ein. Hier kommt ein

weiterer Grund dazu: die plastische Natur der Zeichnung macht sich wieder geltend und wird von den idealen Gestalten eines Homer angezogen, deren Sculpturartige, reine Formen mehr für die Linie, als für die volle Realität der Farbe sich eignen.

§. 665.

Das, von dem Ganzen des malerischen Verfahrens ebenfalls trennbare, zweite Moment ist die Herstellung des Scheins der vollen räumlichen Ausdehnung durch Licht- und Schattengebung. Sie hat das in §. 241—245 dargestellte Erscheinungsgebiet nachzubilden. Dabei bringt schon die Bestimmtheit der technischen Mittel eine gewisse Abweichung vom Vorbilde mit sich; überdieß tritt aber die allgemeine Aufgabe der idealen Umbildung jedes Naturschönen hier mit neuen Forderungen auf, insbesondere mit der, daß die Beleuchtungs-Verhältnisse mit der Bedeutung der Gegenstände in Zusammenstimmung gebracht werden. 1. 2.

1. Obwohl der Umriß bereits den Keim der ganzen Gestalt enthält, den die Phantasie des Zuschauers sich selbst entwickeln kann, so muß nun doch die Malerei natürlich mit eigenen Mitteln das thun, was am Bildwerke das gegebene äußere Licht vollzieht: sie muß durch Licht und Schatten, die sie auf die Fläche legt, den bloßen Umriß ausfüllen und die Formen und Entfernungen der Gestalten aufzeigen. Da im Allgemeinen heller Grund der Fläche vorausgesetzt ist, so ist dieß Verfahren natürlich vorherrschend Schattiren, doch wird auch Aufsetzung von Lichtern nöthig. Auch dieser Schritt der Malerei kann sich von der Ergänzung durch die Farbe trennen als ausgeführte Zeichnung, als Darstellung mit flüssigen Mitteln (Touche u. s. w., auch Oelfarbe, wo denn das sogenannte Grau in Grau einen Anklang von Farbenton erhalten kann), dann in der vervielfältigenden Technik des Metallstichs, Holzschnitts, Steindrucks. Es können dabei verschiedene Stufen, von der blos leichten Andeutung bis zur vollen Ausführung des Schattens, eingehalten werden; jene liegt in der unmittelbaren Nähe der bloßen Zeichnung, diese nähert sich schon der Malerei mit Farbe. In der That ist in der ausführlichen Licht- und Schattengebung die Farbe als ein fühlbarer Anklang mitgesetzt, denn die Unterschiede der letzteren sind in ihrer spezifischen Qualification wesentlich zugleich Unterschiede des Dunkels und auch der schattirende Zeichner hat im Dunkel einen hellfarbigen Stoff, im Licht einen dunkelfarbigen wohl vom Gegentheil zu unterscheiden, zudem läßt Art und Strich der Lichter mit der Beschaffenheit der Stoffe zugleich auf ihre Farbe schließen. Durch die Fülle, welche demnach schon in den Licht- und Schattenverhältnissen

gegeben ist, entsteht die Schwierigkeit, daß schon bei diesem Gebiet eine Reihe von Begriffen zur Sprache kommt, welche doch erst bei der Verbindung mit der Farbe ihre erschöpfende Darstellung finden.

1. Das Licht- und Schattenleben ist schon als naturschöne Erscheinung aufgeführt, seine Reize sind in ihren Hauptzügen dargestellt in den angegebenen §§., und es scheint, als wäre nun zu jener Darstellung nichts hinzuzufügen, als daß, wie alles Naturschöne in der Kunst zu idealisiren ist, so auch diese Seite seiner Erscheinung. Allein das Idealisiren hat in jeder besonderen Kunstweise seine eigenen Wege und die Gebiete, die wir nun betreten, fordern einen so speziellen Rückblick auf das Naturschöne (vergl. §. 510), daß auch die Umbildung der erlauschten Geheimnisse in künstlerische Feinheiten sich mit einer Bestimmtheit gestaltet, die eine eigene kleine Welt von Kunstbegriffen mit sich bringt. Wir bleiben zunächst im Allgemeinen und bemerken zu dem ersten Satze dieses Theils unseres §., daß nun auf den Unterschied des Nachahmungsmittels vom lebendigen Gegenstand ein Nachdruck fällt, wie bei der Bildnerkunst noch nicht; denn freilich ist Stein und Erz ein Anderes, als Fleisch u. s. w., und liegt in diesem Unterschiede die eine Ursache der Kunstbedingungen, aber noch viel weiter ist der Abstand zwischen dem unerreichbaren Glanz und Leben des Lichts und den todten Stoffen, die seinen Schein wiedergeben sollen. Da muß nun im Dunkel nachgeholfen werden, der Abstand zwischen dem Glanze des Lichts und zwischen dem todten Stoffe des Weiß, der ihn wiedergeben soll, muß sich in einen Abstand der übrigen Theile des Bilds von diesem Weiß verändern, dieselben müssen in dem Verhältniß dunkleren Ton haben, in welchem dieß hinter seinem Vorbilde zurückbleibt. Es liegt aber etwas Tieferes hinter dieser äußeren Nöthigung, was jedoch erst bei der Betrachtung der Farbe in seinem ganzen Gewichte zur Sprache kommen kann; hier ist nur erst so viel zu sagen, daß die Abdämpfung, die aller Glanz des Unmittelbaren in dieser Behandlung erfahren muß, bereits selbst eine Art von Idealisirung, ein Ausdruck davon ist, daß das Naturschöne in gewissem Sinne sterben mußte, um in der Phantasie und Kunst zum Leben zurückzukehren. In seiner eigentlichen Bestimmtheit aber enthält nun der Begriff des Idealisirens vor Allem die Aufgabe, die der §. besonders hervorhebt. Die Lichtverhältnisse werden mit der Bedeutung der beleuchteten Gegenstände in der Natur selten so zusammentreffen, wie es die Kunst verlangt. Eine nähere Feststellung hierüber ist allerdings nicht möglich; so kann namentlich nicht als strenge Regel behauptet werden, daß der bedeutendste Gegenstand auch die vollste Beleuchtung haben müsse; in den meisten Fällen wird dieß natürlich sein, aber die Bedeutung verschiebt sich ja auf das Mannigfaltigste, so daß es z. B. ästhetisch gefordert sein kann, eine bedeutende Figur, von welcher eine starke Wirkung

ausgeht, in Schatten oder Helldunkel zurück, die Figuren aber, auf welche sie wirkt, in volles Licht zu stellen, weil es natürlich erscheint, daß die Energie durch Kraft des Schattens in das Auge falle, dagegen die Züge eines Leidenden im Hellen deutlich gesehen werden u. s. w., wie es ja in der Landschaft sich darbieten kann, das erhabene Gebirge in Schatten, ein freundliches Thal in's Licht zu stellen. Eine natürliche Symbolik verbindet auch die Begriffe des Dunkeln und des Bösen (Judas in Leonardo's hl. Abendmahl), nach Umständen kann aber ein grelles Licht angemessener sein. Ueberdieß fällt das ganze Gewicht bald mehr auf die Beleuchtungsverhältnisse an sich, bald mehr auf das, was beleuchtet oder beschattet wird; das Erstere ist namentlich bei Landschaften der Fall, es kann sich aber in diesem und den andern Gebieten auch ein Mittleres darstellen, wo sich das Interesse an die feineren Wege des Lichts und Dunkels und an die Gegenstände gleichmäßig vertheilt. Kurz es lassen sich keine Gesetze aufstellen, das Allgemeine aber, daß die Kunst der Natur, deren Sonne auf Gerechte und Ungerechte ohne Wahl scheint, zu Hülfe kommen muß, bleibt fest. Die Lichtverhältnisse werden aber in der Natur nicht blos mit der Bedeutung der Gegenstände selten so zusammenstimmen, wie Sinn und Auge es verlangen, sie werden auch an sich trotz dem Glanz und der Kraft des Lebens niemals die Reinheit der Harmonie zeigen, wie der Künstler sie bedarf; störende Lichter, Schatten, Unklares, Schmutziges, Grelles, Stumpfes: Mängel aller Art werden, wäre es auch nur in untergeordneten Theilen, die das nicht fein gebildete Auge übersieht, auch hier das Naturschöne trüben. Gerade weil der Laie, bestochen von der unnachahmlichen Frische des Ganzen, die Mängel an dieser Seite des Naturlebens gewöhnlich unbeachtet läßt, ist auf diesen Theil der idealisirenden Thätigkeit des Künstlers noch besonders aufmerksam zu machen; Näheres gibt die weitere Entwicklung.

§. 666.

Sofern sie die einzelne organisch geschlossene Gestalt zum Gegenstand hat, gehört die Licht- und Schattengebung noch wesentlich zum plastischen Moment in der Malerei und ruft durch vollendete Modellirung die Formfreude, die der Bildner unmittelbar weckt, in vermittelter Weise hervor. Wenn dagegen ein Ganzes von bestimmten und unbestimmten Bildungen, Erscheinungen der organischen und unorganischen Natur in seinen Lichtverhältnissen darzustellen ist, so tritt das Malerische bestimmter in seine Geltung.

Die Zeichnung haben wir als das Plastische in der Malerei erkannt; diese Bedeutung hat sie unzweifelhaft, sofern sie die thierische und mensch-

liche Gestalt in ihrer organischen Bestimmtheit darstellt, wobei von der Perspective nur die einzelne Verkürzung mitzuwirken hat. Die Licht- und Schattengebung nun in Beschränkung auf diesen Stoff ist nur Vollendung der Zeichnung in diesem ihrem plastischen Charakter, indem sie die Stelle dessen übernimmt, was an der Statue das natürliche Licht thut; namentlich bei der Verkürzung ist dieß nöthig, da die optische Veränderung der Form ohne Licht und Schatten schwer verstanden wird. Da nun die Anzeigung der Form dem natürlichen Lichte durch Kunstmittel abgewonnen wird, so bewirkt in der Anschauung das meisterhaft Geleistete zwar dieselbe Art ästhetischer Freude, wie die plastische Schönheit, aber in einer reflectirten Weise, indem zugleich der Kampf mit den Schwierigkeiten zum Bewußtsein kommt; denn es ist kein Kleines, die Gestalt als Ganzes in vollem Scheine von der Fläche zu lösen und ebenso die Figuration der einzelnen Glieder als ein wirklich Rundes, sich Abhebendes, Zurück- und Vortretendes auszuwickeln. Die Modellirung hat ihren eigenen Reiz und ihr Mangel, wenn die Gestalt nicht „losgeht", ihr Ganzes zu flach, ihr Einzelnes nicht ausgerundet, kräftig abgestoßen und doch wieder weich verbunden erscheint, sein eigenes tiefes Mißbehagen. Zur Ablösung von der Fläche gehört namentlich der Schlagschatten; damit ist zugleich der umgebende Raum gesetzt und dieser führt in das Weite, in die Vielheit unbestimmt gebildeter organischer und continuirlich ergossener unorganischer Erscheinungen. Wenn nun die Malerei aus ihrer wesentlichen Aufgabe, dieß Weite und Viele in ihren Bereich zu ziehen, Ernst macht, so beginnt hiemit der entschiedene malerische Theil der Licht- und Schattengebung.

§. 667.

Es entsteht nun die Aufgabe, die Bahn des Lichts in klarer Einheit durchzuführen, die Licht- und Schattenmassen entschieden auseinanderzuhalten, ebensosehr jedoch diese Gegensätze zunächst durch Schattenstellen im Licht, durch Lichtstellen im Schatten, sodann durch zarte Abstufungen, Widerscheine, Durchsichtigkeit, Helldunkel zu versöhnen, endlich aber, durch das feinste aller Mittel, den Ton, jedes Grelle abzudämpfen und sowohl über einzelne Theile, als auch über das Ganze eine entschiedene Stimmung zu verbreiten.

Man sieht, wie sich hier die Lehre von der Composition vorbereitet; es ist Einheit im starken und schwachen Contrast, Entschiedenheit der Gegensätze und gleichzeitige Ueberleitung und Versöhnung derselben, wovon es sich handelt. In der Natur wird, wie schon zu §. 666 angedeutet ist, die Harmonie der Beleuchtung hier durch Unentschiedenheit, dort durch zu grelle Entschiedenheit gestört, der Künstler hat gleichzeitig auf beiden

Puncten den trübenden Zufall auszuscheiden. — Die herrschende Einheit ist das Licht; mag sein Ausgangspunct im Bilde oder außer dem Bilde, tiefer oder höher, als die bedeutendsten dargestellten Körper, in der Mitte oder auf der Seite liegen, sein Weg soll in ausgesprochener Bestimmtheit über das Ganze laufen und dessen Theile mit der idealen Kraft dieses großen Mediums zusammenfassen. Das Licht ist aber nicht blos zusammenfassend, sondern auch „auseinandertreibend" (vergl. §. 241 Anm. 2); dieses durch den Schatten und vorzüglich durch den Schlagschatten, der den Körper in der Kraft seiner Einzelheit abhebt. Würde nun die Lichtbahn durch eine ungeordnete Vielheit von einzelnen Schatten unterbrochen, so hätte die Licht-Einheit nicht einen klaren, sondern einen zersplitterten, beunruhigenden Gegensatz am Dunkeln. Daher wird, wo es die Natur nicht thut, der Künstler dafür zu sorgen haben, daß eine Masse von Körpern in der Art zusammentritt, daß der vereinigten Lichtwirkung gegenüber eine Schattenmasse entsteht (handelt es sich nur von Einer bedeutenden Gestalt, so bewirkt dieß der Gegensatz der beschienenen und beschatteten Seite oder bei gleich verbreiteter Beleuchtung ein dunkler Grund). Es kann sich natürlich nicht von einer ungefähr gleichen Ausdehnung beider contrastirender Massen wie von zwei Hälften handeln: es genügt, wenn nur dem Lichte nicht blos getrennte Einzelschatten gegenüberstehen, sondern umfassendere Schattenstellen oder reiche Gruppen solcher Gestalten, deren Schattenseiten das Auge zu einem Ganzen zusammenzuhalten vermag. Das Licht wirkt im Allgemeinen anregend, nach Beschaffenheit und Umständen aufregend; im übeln Sinne aufregend wirkt ein zu vielfach unterbrochenes Licht, das über Einzelschatten gleichsam unruhig fortspringt; größere Schattenstellen, die man wohl auch Ruhestellen nennt, müssen daher auch abgesehen von den vorher geforderten Hauptmassen bei starkem oder heftigem Lichte über ganze Partieen sich herlegen, denn der Schatten beruhigt und kühlt im eigentlichen und uneigentlichen Sinn, ehe er in die drohende Finsterniß übergeht. Dieß führt uns denn von den großen Hauptgegensätzen bereits zu der Versöhnung derselben, wie sie zunächst durch entschiedenere, dann durch feinere Mittel zu bewerkstelligen ist. Die Lichtmasse und die weniger ausgedehnten, doch bedeutenden Lichtstellen dürfen an sich dem Dunkeln nicht als greller Contrast gegenüberstehen; abgesehen von den größeren Schattenmassen werden daher allerdings einzelne kräftige, nur nicht zu unruhig zersprengte, sondern vermittelte, namentlich eben durch jene Ruhestellen zusammengehaltene Schatten die Lichtmasse theilen müssen. Es wirken in dieser Richtung auch die flüchtigen Spiele, die man sonst gern „Zufälle" nannte: die Schatten von vorüberschwebenden Wolken, Baumzweigen u. s. w., in lichte Stellen sich eintragend. Umgekehrt darf es kein ungebrochenes Dunkel geben, ausgenommen

die wenigen Körper, welche theilweise rein schwarz erscheinen müssen; die reine Negation des Lichts ist das Ende einer Kunst, welche überall aufzeigenden Charakter hat und im Aufzeigen zugleich wie alles Schöne harmonisch wirken soll; die schweren, breiten Schattenklötze, dem grellen Lichte gegenübergeworfen, sind rohe Renommage der Manieristen. Im Schatten ist also Einzelnes zu beleuchten, sei es durch Streiflichter, welche mit scharfer Punctualität die Bahn des Lichts im Dunkel festhalten, durch spielende Lichter, die sich zwischen Fenstern und Gezweigen hereinstehlen und die Form ihres Einfallspuncts in den Schatten einzeichnen, Durchsichten aus dem Dunkel in das Lichte u. s. w., sei es durch bedeutendere Theile, welche in die Beleuchtung hereinragen. Zu den verschiedenen Formen der Brechung des Dunkels gehört namentlich auch das doppelte Licht, worüber in §. 244, 2. das Wesentliche gesagt ist. Alle hier erwähnten Mittel des Uebergangs sind nun, obwohl an sich zum Theil von zarter und feiner Art, noch als die stärkeren anzusehen und können relativ selbst wieder starke Contraste bilden. Sie lassen sich allerdings von der andern Art der Vermittlung nicht abstract getrennt denken, mit welcher erst das Zarteste beginnt und worin erst jene Verarbeitung der noch rohen Naturfrische des Gegenstands durch den künstlerischen Geist sich in ihrer ganzen Feinheit zeigen soll: es ist dieß das ganze Reich der unbestimmbaren Abstufungen des Schattens, von denen die Ausdrücke: Halb- und Mittelschatten nur auf Gerathewohl einen ungefähren Theil zu unbestimmter Bezeichnung herausfangen, der Reflexe, des Durchsichtigen, des Helldunkels. Die Bedeutung dieses ahnungsvoll spielenden Zwischenreichs ist in §. 243 und 245 ausgesprochen und dann bei einzelnen bestimmten Erscheinungen des Naturschönen, so namentlich bei dem Wasser das Durchsichtige und der Reflex, wieder berührt; ohnedieß sind alle diese Erscheinungen bei der Farbe erst in ihrer ganzen Wirkung wieder aufzunehmen. Von diesem Gebiete ist nun aber noch die letzte, zarteste Form der Verschmelzung aller Gegensätze zu unterscheiden, jene bestimmte Art von Abdämpfung nämlich, die man Ton nennt: Einzelnes ist noch zu licht, schreit aus seiner Umgebung hervor, Anderes sticht in zu starkem Dunkel ab, der Ton, der sich darüber legt, stellt erst die einheitliche Stimmung zunächst in den Theilen des Bildes, dann als Hauptton im ganzen Bilde her. Er ist das Geistigste in dieser Sphäre des künstlerischen Verfahrens, die Stimmung ist die Spitze der Behandlung der allgemeinen Medien, die alles Gestaltete umfassen und umfluthen. Die Licht- und Schattengebung hat auch hier das Ihrige noch ohne die Farbe zu thun: heiße, kühle, kalte, heitere, matte, trübe, finstere Stimmung legt sie mit ihren, die Farbe wie eine noch verhüllte Kraft andeutenden Mitteln über eine Scene oder Landschaft.

§. 668.

Diese sämmtlichen Momente der Licht- und Schattengebung treten nun 1. zusammen mit der Linearperspective und es erzeugt sich aus dieser Verbindung die Luftperspective (vergl. §. 254, 2.). Es unterscheiden sich im Wesentlichen drei Entfernungsgrade, Vorder-, Mittel- und Hintergrund: ein besonderes, neben den ästhetischen Werth der dargestellten Gegenstände sich legendes Stufen-Verhältniß der malerischen Idealität. Die Wohlordnung eines Bildes, wie sie 2. durch diese Vereinigung von Mitteln dem Raumgefühle die Genugthuung klarer Auseinandersetzung und Zusammenfassung gibt, heißt Haltung.

1. Es ist von der Abdämpfung, den Tönen und dem Gesammttone überhaupt die Rede gewesen, aber noch nicht von dem besonderen Gesetze, wornach in dem Grade, in welchem die Gegenstände sich vom Auge des Zuschauers in die Tiefe hinein entfernen, vermöge der zunehmenden Dichtigkeit der Luftschichte Alles sich abdämpft. Wir kommen hiermit auf die Linearperspective zurück, die mit diesen Trübungsstufen des Luftschleiers verbunden erst ihre Erfüllung und Ergänzung findet. Es liegt nun in diesen Verflüchtigungsgraden des Körperlichen mit dem schon zu §. 663 berührten Tempo ihrer drei Hauptstufen, den drei Gründen oder Plänen, eine eigenthümliche Form ästhetischer Wirkung. Die Raumferne idealisirt wie die Zeitferne (vergl. §. 380, 1.); das Zurückweichen nimmt den Körpern, den Individuen ihre Erdenschwere, der duftige Schleier führt die Seele sehnsüchtig in's Weite, in's Unendliche. Die Deutlichkeit und Schärfe des Nahen dagegen gibt das kräftige Gefühl der geschlossenen Existenz, der Individualität, der Energie des Daseins, der Wirklichkeit. Im Mittelgrunde liegen beide Empfindungen im Gleichgewicht. Was nun die darzustellenden Gegenstände betrifft, so kommt es auf ihre ästhetische Geltung je nach verschiedenen Zweigen der Malerei an. Liegt, wie in der Historie und im Genre, der Nachdruck auf den Individuen, so werden naturgemäß die bedeutenden in das volle Licht und die scharfen Schatten des Vordergrunds und des näheren Mittelgrunds treten, die unbedeutenderen sich in den Hintergrund verlieren. Dadurch entsteht kein Widerspruch mit dem Satze von der idealisirenden Kraft der vereinigten Linien- und Luft-Perspective. Es handelt sich um zweierlei Formen der Idealität, welche, obwohl sie sich in entgegengesetzter Linie bewegen, sich wohl miteinander vertragen. Die Entschiedenheit der Existenz im hellen Strahle des Lichts, der Schärfe des Umrisses und der Kraft des abhebenden Schattens ist zugleich Lostrennung vom allgemeinen, individualitätslosen Grunde des Lebens; dieser muß auch sein Recht haben, wir müssen gemahnt werden, daß die Existenz mit ihrer Kraft auch die Last und Qual der Endlichkeit

auf sich nimmt; wir werden von ihrer stark umrissenen Gestalt leise fortgezogen in die Ferne, wo Alles sich im leichten Aether des Allgemeinen verflüchtigt, Mensch und Thier und Berg und Thal nur noch leicht hingehaucht erscheint, aber die befriedigte Sehnsucht nach Auflösung kehrt auch zum Rechte der Existenz, zur Lust am Gesättigten und herb Entschiedenen des Daseins zurück. Es ist ähnlich wie im Drama: der Hintergrund im Bild verhält sich zum Vordergrunde wie das Schicksal zum Helden; die drei Gründe entsprechen den Acten, denen immer eine Dreizahl zu Grunde liegt, die sich ebenso natürlich zu einer Fünfzahl erweitert, wie sich auch die drei Gründe nicht in abstracter Bestimmtheit unterscheiden. Anders und einfacher stellt sich die Sache allerdings, wenn der ästhetische Nachdruck mehr auf dem allgemeinen Naturleben, als auf dem individuellen Dasein liegt, wie in der Landschaft. Es sind zwar auch hier verschiedene Verhältnisse der ästhetischen Geltung beider Seiten möglich und danach wird sich die Anordnung bestimmen, aber es ist nicht nothwendig, daß der Vordergrund oder nähere Mittelgrund von großer Bedeutung sei, alle Wirkung kann sich in der Ferne concentriren und das Nahe, obwohl natürlich nicht werthlos, doch mehr nur bestimmt sein, durch energischen Gegenschlag die Idealität im Hintergrund in's Licht zu setzen.

2. Haltung erkennt man einem Bilde zu, wenn Alles auf ihm Dargestellte seinen Plan oder Grund deutlich einnimmt, nicht in einen andern sich hinüberdrängt, mit dem, was auf demselben Grund steht, sich überzeugend für das Auge zusammenräumt, wenn das Ganze der verschiedenen Pläne klar und entschieden vor und zurücktritt, sich abhebt und so ein Werk vor uns steht, das in Beziehung auf die Abstufungen der Tiefe uns die Genugthuung innerer Harmonie gibt. Der Begriff wird deutlich durch sein Entgegengesetztes, worauf das Wort Haltung weist: ein Durch- und Uebereinanderfallen. Es wirken zu dieser Art der Wohlordnung alle bis hieher dargestellten Mittel vereinigt zusammen, die Zeichnung, die Linearperspective, die Lichter und Schatten, vorzüglich aber die Luftperspective. Die letzteren Gebiete haben wir noch nicht erschöpft und doch scheint der Begriff der Haltung dieß vorauszusetzen, ja er berührt sich innig mit einer noch viel tieferen Seite, nämlich der inneren Wohlordnung der Composition, deren Erörterung wir erst ganz von Weitem vorbereitet haben. Die Sache verhält sich aber so, daß die Haltung auf diese tieferen Eigenschaften zwar hinweist, aber selbst nur den äußern Niederschlag derselben darstellt: die innere Genugthuung, wie sie aus der tieferen Harmonie des ganzen Baus und der Stimmung fließt, verläuft sich in eine Genugthuung für das Raumgefühl, geschöpft aus der Anschauung eines festen Rhythmus in den Taktschlägen der örtlichen Ver-

theilung; beides ist nicht zu trennen, wohl aber zu unterscheiden, und da wir von außen nach innen gehen, so fassen wir das Ganze vorher an dieser, nachher erst an der tieferen Seite.

§. 669.

Das dritte, die beiden vorhergehenden in sich aufhebende Moment, wo- 1. mit erst das wahre und ganze Wesen der Malerei in Kraft tritt, ist die Farbengebung. Alles, was die Licht- und Schattengebung §. 665—668 in sich befaßt, erhält jetzt erst seine Erfüllung. Auch hier treten die technischen 2. Bedingungen, die aus dem Unterschiede des Kunst-Materials vom Naturvorbild erwachsen, mit der allgemeinen Aufgabe, das Leben der Farbe, wie es in §. 246—253 als Naturerscheinung dargestellt ist, sowohl in Bezug auf die Bedeutung der Gegenstände, als auch an sich zu idealisiren, in innern Zusammenhang.

1. Zeichnung und Schattirung können sich vom Ganzen der Malerei lostrennen, sind aber doch von diesem, dem Ganzen, aus betrachtet nur Momente, deren Bestimmung ist, in der Farbe aufzugehen; sie sind keine eigentliche Plastik mehr und doch noch keine Malerei; die Farbe soll in sie hineingefühlt werden, ihre wirkliche Erscheinung ist in Aussicht gestellt, aber gerade damit die Abstraction als solche gestanden. Die Farbengebung dagegen bedarf allerdings der Zeichnung und Schattirung als ihrer vorausgesetzten Momente, sie hebt dieselben aber ganz in sich auf, so daß sie nicht mehr für sich bestehen, nicht mehr als solche wahrgenommen werden, sie kann aber so wenig ohne sie sein, als Fleisch ohne Knochen, sie kann sich daher nicht isoliren, wie diese beiden, es gibt keine Farbengebung ohne Zeichnung (mag diese auch nur andeutend mit dem Griffel, mehr mit dem Pinsel im Malen selbst ausgeführt werden) und ohne Licht- und Schattengebung (mag diese auch nur sogleich mit der Farbe, ja zum Theil durch Farbenbrechung allein gegeben werden); darin gerade aber beruht die Bedeutung des Colorits, die Spitze des concreten Ganzen zu sein, denn eine solche kann sich natürlich nicht isolirt neben ihren Unterbau stellen. Uebrigens kann sich dasselbe, worauf wir uns hier nicht weiter einlassen, in verschiedenen Stufen, vom blos andeutenden Tone bis zur vollen Wirkung aller Mittel, bewegen; je unvollständiger die Farbe angewandt wird, desto weniger kann sie natürlich die Zeichnung und Schattirung resorbiren, sondern zieht ihre dünnen Lagen nur über sie hin und läßt sie durchblicken. — Daß alle die Momente, die schon in der Licht- und Schattenseite zu unterscheiden sind, noch einmal auftreten werden, ist schon zu §. 665, Anm. 1 gesagt; bei jedem aber derselben wird sich zeigen, daß es nun zugleich ein wesentliches Neues, Anderes ist.

2. Bedeutung und Leben der Farbe ist in der Lehre vom Naturschönen dargestellt, die wichtigsten Seiten dieses ganzen Erscheinungsgebiets, die Grundforderungen der Harmonie sind im allgemeinen Umrisse gegeben und überall ist darauf verwiesen, wie auch dieses Schöne ein Zufälliges ist, das auf den Geist wartet, der mit Bewußtsein und Wollen die Reinheit und innere Einheit einführt. Indem wir aber auch hier die Aufgabe der idealisirenden Thätigkeit erst näher und, wie gesagt, ganz parallel mit der Lehre von der Licht- und Schattengebung (§. 665, 2.) zu bestimmen haben, so schieben wir das, was sich aus dem Unterschiede der technischen Mittel von der wirklichen Farbe ergibt, zunächst auf und heben von den Mängeln dieser Seite des Naturschönen an sich das Wesentliche genauer hervor. Wie es in der Natur zufällig ist, ob mit der innern Bedeutung eines Gegenstands seine Beleuchtung zusammenstimmt, so wird der Zufall auch dessen Farbe oft in Widerspruch mit seiner Natur setzen. Handelt es sich von der Naturfarbe eines Körpers, so kann sie wenigstens durch krankhaften Zustand, augenblickliche Trübung, Grellheit u. s. w. ihre wahre, ursprüngliche Stimmung unvollkommen ausdrücken, aber die äußerlich angelegte und umgelegte Farbe (Kleider, Hintergrund von Zimmern u. s. w.) ist ja ebenfalls von großer Wichtigkeit und hier kommt zum Zufall noch störende, widersinnige Menschenlaune. Zu der äußerlich hinzutretenden Farbe können wir auch das ganze Gebiet der durch die allgemeinen Medien des Lichts, der Luft, durch Feuer und andere farbige Beleuchtung über ein Ganzes oder größere Theile desselben sich ergießenden Farben nehmen, die selbst noch wichtiger sind, als die den Körpern selbst eigenen Farben, indem sie ebenso die innere Stimmung einer Mehrheit von Gegenständen im gewählten Momente ausdrücken, wie die angeborene, mitgewachsene Farbe die des einzelnen Gegenstands. Dabei ist noch vorausgesetzt, daß der Künstler seinen Stoff in der Natur vorgefunden und dessen Farbenerscheinung so wie seine anderen Seiten nur künstlerisch umzubilden habe; allein er kann ihn auch aus der Ueberlieferung aufnehmen, kann aus einem Mindesten von gegebenem Stoff ein inneres Bild erzeugen und dabei kann es an speziellerem Anhalte zur Farbengebung im Vorbild fehlen: es ist ihm überlassen, welche Haut- und Haarfarben, welche Farben für Gewänder, umgebenden Raum u. s. w. er wählen will. Die Frage, ob die Hauptperson oder die Hauptpersonen durch Farbe hervorstechen sollen, führt zum Theil auf die frühere zurück, ob sie durch starke Beleuchtung auszuzeichnen seien; sie ist schon in §. 252, 2. besprochen und im Allgemeinen bejaht, natürlich unterliegt aber auch dieser allgemeine Satz den Modificationen, die sich theils aus gegensätzlichen ironischen Wirkungen (z. B. Größe im Elend gegenüber glänzender Nichtswürdigkeit), theils aus den Kreuzungen von Farbe und Licht, von Local-

farbe und Ton, die wir erst näher zu betrachten haben, ergeben werden. — Die andere Hauptaufgabe nun ist die Läuterung der Farbenwelt an sich. Alle Naturfarbe zeigt in ihrer unmittelbaren Naturfrische eine Grellheit und daneben wieder eine Unreinheit, Stumpfheit, Unentschiedenheit, welche von der Kunst, selbst wenn sie es vermöchte, nicht einfach nachgeahmt werden darf, denn allem Kunstwerke soll man ansehen, daß der rohe Naturstoff im Geist untergegangen und neu erstanden ist. Die unendlichen Störungen und Trübungen des Moments kommen hinzu; es verhält sich mit der Farbenwelt nicht anders, als mit der Formenwelt: die reinen Intentionen der Natur müssen zwischen den Linien ihrer getrübten Verwirklichung gelesen werden. Allerdings zeigt sich in der Einheit der Farbe und Beleuchtung mehr, als in irgend einem Gebiete, der Vorzug der unmittelbaren Lebendigkeit des Naturschönen (vergl. §. 379); Glanz, Gluth, Blitz und strahlenreiches Wechselwirken der Naturfarbe ist unerreichbar, aber die Natur erkauft sich diese Herrlichkeit eben nur mit jenen Mängeln. Dieß führt uns nun auf die Bedingungen, welche aus dem rein Technischen, aus dem Unterschiede der Nachahmungsmittel vom Vorbild in ähnlicher Weise wie bei Licht und Schatten sich ergeben. Die Farbe des Naturschönen muß mit einem andern Materiale nachgeahmt werden. Dieses Material hat immer etwas „Grelles und doch dabei Stumpfes" (vergl. M. Unger. D. Wesen d. Malerei S. 103), freilich in anderer Weise, als dieß oben vom Object ausgesagt ist; es ist die Härte des mechanisch abgesonderten rohen Farb-Stoffes, wovon es sich hier handelt. Die Aufgabe, diese Naturrohheit im Materiale zu tilgen, lauft nun neben der andern, das Grelle und doch wieder Unentschiedene und mannigfach Getrübte im Naturvorbilde zu überwinden, in gleicher Linie, natürlich nicht ohne wesentlichen gegenseitigen Einfluß, fort. Einfach und entschieden aber bleibt, wie das Material der Licht- und Schattengebung, so das Farbenmaterial hinter der Lichtkraft der Natur zurück; in seiner Art grell, erscheint es in diesem Puncte doch durchaus matt und todt. Dieß Alles hat denn zur Folge, daß in der Kunst, selbst abgesehen von jener allgemeinen Läuterung des Farbenvorbilds, Manches nothwendig anders erscheinen muß, als in der Natur, Manches gar nicht nachgeahmt werden kann und soll, Alles eine gewisse Umwandlung erfährt, deren inneres Wesen aus dem Ganzen der folgenden Betrachtung sich ergeben wird.

§. 670.

Die Kunst hat nun für's Erste dafür zu sorgen, daß (vergl. §. 253, 1.) die Farbe als einzelne wahr, entschieden, warm sei, daß die Grundfarben vertreten seien und das Ganze irgendwie eine harmonische Zusammenstellung derselben enthalte. Ferner sollen die Localfarben nicht zersplittert sein, sondern in

leren Massen zu untergeordneten harmonischen Einheiten zusammentreten. Abgesehen von den weitern Vermittlungen soll die einfache Kraft der Farbe sich im Schmelze läutern.

Der erste Satz muß mit ganzem Nachdruck aus der Lehre vom Naturschönen in die Kunstlehre um so mehr herübergenommen werden, weil streng zu verhüten ist, daß nicht alle die Wege der Mischung, Abdämpfung u. s. w., welche nachher zur Sprache kommen, so verstanden werden, als lebe man einer unwahren, verschwommenen, verblasenen Farbe das Wort. Die tiefste, feinste Durcharbeitung unendlicher Uebergänge ist mit der Entschiedenheit vollkommen verträglich. Der falsche Idealismus der Manieristen, und zwar insbesondere in der sogenannten maniera dolce, hat den Farben mit ihrer Wahrheit ihre Entschiedenheit und Wärme genommen, um leichten Kaufs eine Harmonie zu bewirken, welche nur eine scheinbare ist, denn wo die Gegensätze nicht kräftig sind, ist ja gar nichts da, was harmoniren soll. Das Incarnat z. B. ist bei aller Mischung seiner Farben als Ganzes doch ein warmes Roth, die feinste aller Aufgaben des Malers ist daher nicht erfüllt, wenn er jene Mischung so versteht, daß er uns „grüne Seife" bietet. Das schwächliche Verdünnen, Verschwemmen, Verblasen ist zugleich ein Beschmutzen, der matte Farbensinn ein unreiner. Die Dinge sollen in Kraft und Fülle der Bestimmtheit existiren und aus ihrer geheimen Lebenswerkstätte feurig an das Licht herausglühen; wer das nicht fühlt, trägt aus seinen trägen Sinnen das Bleierne, Verschleimte, Wässerige auf sie über. — Es will nun aber, wie wir schon in der Lehre vom Naturschönen gesehen, das Auge die Farben auch abgesehen von den Gegenständen in ihrer Totalität vertreten sehen. Natürlich kann dieß als Kunstgesetz nicht ausgesprochen werden, ohne daß vorausgenommen wird, was erst nachher ausdrücklich einzuführen ist, nämlich die unendliche Modification des Colorits; so kann also z. B. eine und die andere Grundfarbe als entschiedene Localfarbe auftreten, die andere aber, welche zu ihrer Ergänzung gefordert ist, nur in feiner Brechung, dagegen in ausgedehnterer Verbreitung als Ton vorhanden sein und so das Auge befriedigen; auch hiefür hat, wenn nicht die Natur es gethan (vergl. §. 253, 1.) der Künstler zu sorgen. Die Herrschaft einer Hauptfarbe, wie sie durch Gegenstand und Ton bedingt ist, schließt diese Totalität ebenfalls nicht aus. Mängel individueller Organisation, die sich als Manier verhärten, zeigen im Einzelnen recht deutlich, was Farben-Totalität ist; so gibt es Maler, denen der Sinn für die lichtgesättigte Lebensfarbe des Gelben fehlt: da wird Alles kreidenhaft und spielt sich von dem todten Weiß in's Graue oder Blaue; bei Andern herrscht ohne Motiv das Ziegelrothe u. s. w. — Die Farben sollen ferner im Ganzen

des Bildes so zusammengeordnet sein, daß harmonische Accorde nach dem Farbengesetz entstehen. Der §. sagt: irgendwie, denn hier namentlich ist im Abstracten außer diesem allgemeinen Satze gar nichts zu bestimmen. Am leichtesten begreift sich das Gesetz im Kleinen, wenn sich z. B. der Porträtmaler zu fragen hat, wie er eine blasse oder blühende Blondine oder Brünette zu kleiden, welchen Grund er dem Bild zu geben hat: dort sucht das Auge Blau, sei es für sich oder im Grünen gegeben; ist die Blondine blaß, so wird allerdings in ihrem Teint selbst schon das Grünliche fühlbar sein, dann aber kann es durch ein kräftigeres Grün in Kleid oder Hindergrund bezwungen und das Roth, die Ergänzungsfarbe des Grünen hervorgerufen werden; lebhaftes Braunroth einer Brünette wird durch lebhafte, lichtreiche Farben, gelb, scharlachroth wohlthuend in's Bläuliche, Gräuliche abgedämpft u. s. w. Solche einzelne Erwägungen sind jedoch nur dürftige Winke. Es durchkreuzen sich unzählige Bedingungen, durch welche selbst feindliche Farben sich gegenseitig fördern und heben können. Einzelnes hierüber ist schon im Abschnitt von der Farbe in der Lehre vom Naturschönen angedeutet, wie z. B. der höchst wirksame Gegensatz des dunkeln Baumgrüns und lichtvollen Blaus des Himmels. Die unendliche Möglichkeit von Vermittlungen in der Zusammenstellung schneidet hier jede nähere Bestimmung ab. Von Fr. W. Unger sind Untersuchungen in Aussicht gestellt, die das Gesetz der Farbenharmonie in den bedeutendsten Werken der Malerei auf bestimmte Formeln zurückführen, welche sich auf die Analogie der Farben mit den Zahlverhältnissen der Töne gründen. Solche Forschungen können nur lehrreich sein, haben aber die schwere Aufgabe, sich mit der unberechenbaren Freiheit der künstlerischen Schöpfung über die Grenze des durch Formeln Bestimmbaren auseinanderzusetzen. Sie ziehen einige Linien in ein unerschöpfliches Gebiet. Sie zeigen eine Reihe von Accorden auf und müssen zugestehen, daß unendlich viele andere möglich sind. Daß der Künstler unmittelbar für die Erfindung daraus lernen könne, kann nicht die Meinung sein und ist es auch nicht. Als Zeichner ist er noch an wissenschaftliche Grundlagen gewiesen, dieser Führer verläßt ihn im Colorit; die Grundsätze der Farbenlehre bleiben unumstößlich, aber man kann daraus nichts für das Individuelle lernen, weil es unendlich eigene Mischungen hat, vergl. §. 252, 1. Zusammenstellungen wie die von Chevreuil können nur für das Decorative leitend sein und jene tieferen Untersuchungen können nur Rechenschaft über die Farbengeheimnisse einer Reihe von ausgeführten Kunstwerken geben. — Der nächste weitere Punct betrifft das Zusammenhalten der entschiedenen Farben. Die Farbe soll sich nicht in isolirte Klexe zersplittern, sondern wie Licht und Schatten, ihre vollere Localwirkung in wohlgeordneten Massen zusammenhalten, zwischen welchen

dann die unbestimmteren Töne sich in der Breite ergehen. Wie das Ganze eine, nicht mechanische, sondern lebendige Farbenharmonie darstellen soll, so relativ auch die untergeordneten Farbenmassen; mag also z. B. in einem Theil einer Landschaft, einer Waldpartie das Grüne herrschen und die übrigen Hauptfarben in andern Theilen der Composition vertreten sein, so verlangt doch das Auge, der Sinn, die Stimmung, daß in der Baumgruppe das Grüne durch Uebergänge in das Gelb-Grüne, das Blau-Grüne, selbst das Röthliche sich schattire und so der Farbenharmonie genüge. — In diesen Bemerkungen konnte von dem Gebiet der feineren Kreuzungen, Uebergänge, Vermittlungen nicht ganz abgesehen werden, wiewohl die ausdrückliche Betrachtung desselben noch außerhalb dieser allgemeinen Grundforderungen liegt; es hat jedoch die Malerei selbst in der Zeit der Unreife, wo ihr das Geheimniß der hier zum Voraus berührten verwickeltern Farbenwelt noch verborgen war, den lebendigsten Farbensinn sowohl in der Zusammenstellung, als in der gefühlten technischen Durcharbeitung der in ihrer noch ungebrochenen Entschiedenheit angewandten Einzelfarben gezeigt: sie hat die Farbe zum Schmelze verklärt. Der Schmelz besteht in einer Durchbildung der Farbe, der ihr das Erdige benimmt und ihr ein Leuchten der Oberfläche wie von dem zarten Glanz unendlicher kleiner metallischer Pünctchen verleiht; „der Schmelz ist nicht anders zu gewinnen, als durch eine innigere Verbindung der Farbentheile mit Rücksicht auf den Grad der Leuchtbarkeit der nachzubildenden Erscheinung, worin ein wesentlicher Theil ihrer Lebensäußerung beruht. — Aus ihm erklärt sich, warum die alterthümlichen Bilder bei aller Ueberschwenglichkeit der Farbenpracht, zu der sich noch der helle Schein des Goldes gesellt, nicht grell erscheinen" (M. Unger a. a. O. S. 103). Die reife Kunst verzichtet nicht auf dieses Mittel, sondern bildet es in Verbindung mit der ganzen tieferen und reiferen Durcharbeitung der Farbenwelt, zu deren ausdrücklicher Betrachtung wir nun übergehen, zu noch höherer Vollkommenheit aus, wie insbesondere die Venetianer gethan haben.

§. 671.

Ebensosehr aber gilt es für's Andere, das feinere Leben der Farbe in der Unendlichkeit der Vermittlungen zwischen Farbe und Farbe nachzubilden und in der Belauschung des Naturvorbilds doch zugleich das Grelle sowohl in diesem, als im Farbenmateriale abzudämpfen. Die Intensität des wirklichen Lichts und die Frische der unmittelbaren Lebendigkeit, welche mit dem Grellen in der Natur versöhnt, ersetzt sich in der Kunst durch die Relativität der Wechselwirkung bei nothwendiger Umsetzung des Ganzen in tieferen Ton. Es ist nun die Welt der Schattirungen und Töne in der Flüssigkeit ihrer unberechen-

baren Uebergänge ineinander, das ganze Reich der gebrochenen Farbe zu entwickeln und die gesammte Farben-Erscheinung so zu verarbeiten, daß alle Farbe als Rechnungsproduct der innern Stimmung des Gegenstands erscheint.

Nunmehr tritt der dem vorhergehenden entgegengesetzte Grundsatz auf, ohne daß darum ein Widerspruch entstünde. Die Brechung der Farbe ist mit der Entschiedenheit vollkommen verträglich. Auch dieß erhellt aus keinem Beispiele deutlicher, als dem des menschlichen Incarnats, das wir schon zum vorh. §. für die entgegengesetzte Forderung benützt haben. Das Incarnat (vergl. §. 318, ₂.) ist als "ideelles Ineinander aller Hauptfarben" (Hegel Aesth. B. 3. S. 71) das berühmte Kreuz des Malers; vermeidet er das Verschwommene und sucht Entschiedenheit der Farbe, wie wir zuerst verlangten, so geräth er von der „grünen Seife" leicht in das Ziegelroth der „Krebssuppe" und sündigt so gegen das, was wir jetzt verlangen. Aber die großen Meister haben die Scylla und Charybdis vermieden: in welch' kraftvoller Gold-Gluth leuchtet das Fleisch bei einem Giorgione und Titian und wie durchdringen sich doch darin wunderbar alle Farben! Zunächst bleibt nun die Natur das nicht genug zu studirende Vorbild des unendlichen Reichs von Nüancen in der Farbe, aber sie stellt neben das Feinste auch das Grelle. Die Aufgabe ist also, diese Grellheit sowie gleichzeitig die rohe Stoff-Härte des Farbenmaterials zu bewältigen. Es wird aus beiden Gründen die Farbe im Kunstwerk immer durchgängig gedämpfter, zurückgehaltener erscheinen, als in der Natur. Wenn diese große Meisterin im Ueberleiten, Vermitteln, Abdämpfen der Farben nicht dafür sorgt, daß nicht aus dem harmonisch Gedämpften da und dort ein greller Ton herausschreie, so stört dieß in ihrem intensiv lebhaften Lichtreiche nicht, im Kunstwerk aber würde es nothwendig stören; wie denn z. B. das erste Grün der Wiesen im Frühling in der wirklichen Landschaft dem Auge höchst erfreulich ist, im Gemälde aber, wo es irgend in einiger Breite sich hervorthun würde, abgedämpft werden muß. Es führt dieß auf einen weiteren Punct, wodurch nun die betreffende Anmerkung zu §. 669, ₂. wieder aufgenommen wird. Wie nämlich die Unerreichbarkeit des wirklichen Lichts schon in der Licht- und Schattengebung einen tieferen Ton für das Ganze verlangt (vergl. §. 465, ₂.), so auch bei der Vereinigung von Licht und Farbe; dieselbe Aufgabe kehrt auch hier wieder, aber nun erst tritt sie in ihre ganze Bedeutung ein. So gilt denn auch hier das Gesetz: was an sich nicht zu erreichen ist, das muß durch dasselbe Verhältniß bei anderer Scala erreicht werden: ein Lichtstrahl, ein glänzendes Auge, Wasser im Strahl der Sonne, schimmerndes Metall und Gestein kann nicht in der Intensität wie in der Natur gegeben werden, aber die tiefere Abtonung des Umgebenden, schließlich

des Ganzen, stellt die Wirkung in der Relativität der Verhältnisse her. Es ist dieser Punct mit den vorhergehenden nicht zu verwechseln: dort verlangte das wirklich Grelle in der Natur und in den Farbenmitteln eine wirkliche Läuterung, eine Idealisirung im Sinne der Milderung, hier ist es die Unerreichbarkeit der Natur, die zu demselben Grundsatze führt; in der Wirkung treffen diese verschiedenen Motive zusammen. — Auch abgesehen von dieser Seite der malerischen Aufgabe haben wir nun aber als das Vermittelnde im Colorit überhaupt das ganze weite, unbestimmbare Reich der Uebergänge zwischen den Hauptfarben, der Schattirungen, Töne und ihrer Verbindungen vor uns, das in §. 250, 1. in den allgemeinsten Zügen aufgeführt ist. Dazu ist nur zu bemerken, daß der Ausdruck: Ton in diesem Zusammenhang nicht die tiefere Bedeutung hat, in welcher er sonst aufgetreten ist und wieder auftreten wird, sondern, wie in jenem §., nur die Abstufung eine Farbe gegen Hell und Dunkel bezeichnet, während unter Schattirung die Uebergänge einer Farbe in die andere verstanden sind. Diese Uebergänge und Töne sind unendlich und verbinden sich gegenseitig in das Unendliche. Zunächst nun wirken diese Mittel überhaupt als allgemein mildernd und finden ihre Anwendung auch auf das Ganze einer Localfarbe, so daß z. B. ein schreiendes Grün mit Gelbroth abzudämpfen ist u. s. w.; sie treffen aber insbesondere zusammen mit der Modellirung, mit den Veränderungen, die der Schatten, motivirt durch die Gestaltung, herbeiführt, und dieß ist hier schon hereinzuziehen, obwohl die Beziehungen zwischen Farbe und Lichtverhältnissen erst in der Folge ausdrücklich zu besprechen sind. Eine Uebergangsfarbe, wie sie dadurch entsteht, daß die allgemeine Farbe eines Körpers, wo seine Bildung vom Hauptlichte sich abwendet und in Beschattung übergeht, nennt man im engeren Sinne des Worts gebrochene Farbe; diese Brechung nimmt im Halbschatten zu, bis der vollere Schatten die Farbe bestimmter verdunkelt, doch nicht, ohne bei runden Körpern gegen den Umriß hin wieder in eine lichtere gebrochene Farbe überzugehen, welche dann dem Auge die Ueberzeugung gibt, daß der Körper plastisch sich in die Tiefe fortsetze: „das Auge wird über die Grenzen des Umrisses hinausgelockt; getäuscht folgt oder glaubt es, der gemalten Figur in ihrer Wendung mit eben der Freiheit, als den gerundeten Werken des Bildhauers, zu folgen" (Hagedorn Betracht. über die Malerei S. 687). Auch hierin ist besonders das Incarnat belehrend. Große Coloristen, wie Titian und van Dyk, haben sogar mit dem bloßen Mittel der gebrochenen Farbe ohne eigentliche Benützung dunkleren, Schattenhervorbringenden Materials das Fleisch modellirt. In diesen Uebergängen zum Schatten namentlich liegt denn das vielbesprochene Gebiet der Mittelfarben, Mezzo-Tinten. Das unendlich Schwierige und Feine besteht in den fließenden Grenzen,

wo der Punct nicht zu bestimmen ist, auf dem die eine Farbe aufhört, die andere beginnt. Hier vorzüglich wohnt das Geheimniß des Concreten, des Individuellen, des Lebens. Die schließliche Aufgabe dieser allgemeinen abtonenden, dämpfenden Behandlung spricht der Schluß des §. aus. Daß die Farbe ihrem Wesen nach ein Kochungsproduct der innersten Stimmung des Individuums sei, leuchtet am klarsten an den organischen Körpern ein; bei allen andern Erscheinungen müssen wir entschiedener das Subjective hinzunehmen, die dunkle Farbensymbolik im menschlichen Gefühle, vermöge welcher selbst einem solchen Ganzen, das objectiv von keiner eigentlichen Stimmung weiß, eine solche untergeschoben wird. Diese subjective Leihung aber hinzugenommen werden uns selbst Pflanzen, Erde, Luft, Wasser, Licht in ihren Verbindungen als so oder so gestimmte Individuen erscheinen, auf die wir nun ebenfalls den Satz anzuwenden haben, daß ihre Farbe als ein reifes, durcharbeitetes Kochungsproduct ihrer innern Stimmung erscheinen soll. Nun verschmelzt freilich die Natur selbst ihr Farbenreich in unendlich concreter Weise, aber diese Kochung soll so zu sagen in der Kunst noch einmal gekocht werden, so daß sich das Ganze der künstlerischen Färbung zur Naturfärbung verhält wie die organisch verkochte Farbe der Bedeckungen höherer Thiere und des Menschenleibs zu dem abstract einfachen Farbenschimmer des Papagais oder Schmetterlings. Und ebendahin führt ja die Aufgabe, das Farbenmaterial zu bezwingen, daß es nicht wie bei dem bloßen Illuminiren, als „eine an der Oberfläche der Erscheinung selbständig haftende Materie" (M. Unger a. a. O. S. 125) sich geltend mache. — Haben falsche Idealisten gegen unser erstes Gesetz (§. 669) durch Abschwächung aller Farbe in's Matte gesündigt, so spottet umgekehrt nicht nur eine rauhe Härte, von der wir das ziegelrothe Fleisch als Beispiel angeführt haben, sondern auch, freilich in anderer Weise, eine, namentlich in der neueren Zeit verbreitete, Effectmalerei dieses zweiten Gesetzes; die letztere, indem sie durch eine üppig kitzelnde Pracht der ungetilgten Unmittelbarkeit der Farbe reizt. Lindert und läutert ächte Kunst die Natur, so verachten dagegen diese Schönfärber selbst die Milde und Bescheidenheit, welche sie trotz und neben dem Grellen wirklich hat, und sofern auch sie die Härten im Vorbilde zu mildern sich das Ansehen geben, thun sie es in der Form einer Süßigkeit, die an buntgefärbte Liqueurs und an die Werke des Zuckerbäckers erinnert.

§. 672.

Ein unendliches Gebiet neuer Uebergänge und Mischungen der Farbe entsteht nun durch ihre Verbindung mit Licht und Dunkel. In eigenthümlichen

Weisen bricht sich die Localfarbe im Zusammentreffen mit dem einen oder andern derselben, insbesondere, wenn sie an sich schon farbig sind; hieher gehört namentlich die Luftperspective, die nun erst als farbiges Medium in volle Wirkung tritt. Auch die Haltung des Ganzen erhält nur durch diese Mittel der Farbe ihre Vollendung. Verwickelter wird das Wechselverhältniß von Farbe und Licht und Schatten im farbig Durchsichtigen und zugleich Glänzenden; die feinsten Geheimnisse aber liegen in der Durchkreuzung des farbig Hellen und farbig Dunkeln: den Reflerwirkungen im Großen und Kleinen, dem Helldunkel. Endlich gelangt erst durch die Farbe und diese ihre Verhältnisse der Ton mit den ihm untergeordneten Localtönen zu seiner wahren, in §. 667 ihm zuerkannten Bedeutung und wird unter allen genannten Momenten das wichtigste zur Bewirkung der Harmonie.

Wo von den unendlichen Uebergängen der Farbe die Rede war, mußte die nunmehr ausdrücklich eingeführte Verbindung der Farbe mit den Lichtverhältnissen nothwendig theilweise vorausgenommen werden: wir sahen die Farbe im Uebergang zum Schatten sich brechen. Dieß ist das Wesentliche im Zusammentritt der Farbe mit den Lichtverhältnissen, sofern noch von ungefärbtem Licht und von den einfacheren Fällen die Rede ist. Das Licht, abgesehen vom Schatten, kommt hier nur nach seiner größeren oder geringeren Intensität, wie dadurch Localfarben gesteigert oder herabgestimmt werden, zur Sprache. Eine neue Welt von Brechungen erfährt nun die Localfarbe durch farbiges Licht mit dem entsprechenden Schatten; anders erscheinen alle Farben im bläulich kühlen Morgenlicht, anders im warmgelben Abendlicht, im Mondlicht, in Feuerbeleuchtung u. s. w. Wir sehen aber auch bei dieser gemischteren Erscheinung noch von dem ab, was nachher unter dem Begriffe der Kreuzung eingeführt wird. Farbig wird das Licht durch seine Verbindung mit der Luft und dieß führt uns wieder auf die Luftperspective, die natürlich nun erst in ihrem ganzen Wesen zur Darstellung kommt: jener nach dem Entfernungsgrade sich verdichtende Schleier ist nun als ein farbiger wiederzugeben, der über alle Localfarben sein, je nach der Reinheit oder Unreinheit, Freiheit oder Geschlossenheit der Luft in's Blaue, Graue, Bräunliche wachsendes Netz zieht; das Feine und Schwierige liegt namentlich in jener wolligen Auflockerung, welche in dieser zarten Hülle die Umrisse erfahren; die Zeichnung wird dadurch erst vollends in das Ganze der malerischen Mittel als ein Moment aufgehoben. Mit der Luftperspective wird denn auch die Haltung überhaupt erst durch die Farbe vollendet; die Farbe erst gibt dem in Licht und Schatten derb gegenwärtigen Vordergrunde die letzten „Drucker", daß er energisch die andern Gründe zurücktreibt, sie erst dem zweiten Plane seine mittlere Kraft, dem Hintergrunde sein zartes Verhauchen und weist

jedem Einzelnen mit Bestimmtheit seinen Ort an. Es bricht sich aber durch ihre Verbindungen mit Licht und Dunkel die Farbe nicht nur in der noch einfacheren Weise, daß sie eine Mischung von zwei Farben darstellt; es treten auch zwei Farben so in Verbindung, daß sie in der Mischung doch zugleich relativ ihre Selbständigkeit behaupten, durcheinanderschimmern. Dieß, das Gebiet des farbig Durchsichtigen, ist bereits eine verwickeltere Erscheinung. Eine Annäherung an das Durchsichtige liegt überall in den Gebieten der feinsten organisch verkochten Farbe, insbesondere der menschlichen Haut, die nach den Schwierigkeiten ihrer Behandlung schon besprochen ist. In gedämpfter Weise zeigt sich das Durchsichtige auch an todten, künstlichen Stoffen wie Sammt u. drgl.; davon ist ebenfalls schon die Rede gewesen. Es kann nun allerdings zum farbig Durchsichtigen auch der nicht geschlossene, über Alles ergossene Körper der Luft gezogen werden, dann gehört die Luftperspective auch in diesen Zusammenhang. Man hat aber bei dem Durchsichtigen namentlich die Körper im Auge, die zugleich glänzen und spiegeln, und obwohl die Stoffe, an denen diese Erscheinung haftet, abgesehen vom menschlichen Auge, das in diesen Zusammenhang der verbreiteten Wirkungen nicht gehört, an sich nur unorganisch sind, so wird doch die künstlerisch läuternde Nachbildung dieses Gebiets geheimnißvoller Reize (vergl. §. 243 und 250, a.) von der tiefsten Wichtigkeit, weil namentlich das farbig Durchsichtige und Glänzende es ist, von dem die Widerscheine und die Zauber des Helldunkels ausgehen, hiemit aber der feinste Theil der in Rede stehenden Verhältnisse, nämlich ein Herüber und Hinüber, eine Kreuzung, nicht mehr nur des Lichts und Schattens, sondern des farbigen Lichts und farbigen Schattens, beginnt. Es ist hier nicht blos an einzelne, locale Wirkungen dieser Kräfte zu denken, nicht blos einige besonders glänzende Körper werfen das Licht weiter, in jedem lebendigen Bilde webt dieses Geheimniß durch das Ganze; selbst das verbreitete allgemeine Licht einer Landschaft ist nicht blos Wirkung der Strahlen an sich, sondern auch der Rückwirkung der bestrahlten Luftschichte des Himmels. Zugleich bewegen sich aber allerdings farbige Strahlennetze von einzelnen Körpern der genannten Art mit gesammelterer Wirkung aus, und nicht nur von diesen, auch das gedämpfter Durchsichtige, ja alles lichtvoll Farbige wirft einen Stich. Gehen so Reflexe und Stiche von unendlich vielen Puncten aus, so dringen sie auch nach allen Seiten hin, denn nicht nur den spiegelnden Oberflächen, sondern allen Körpern theilt der Widerschein in irgend einem Grade etwas von der Farbe des beleuchteten Körpers mit, wie denn z. B. von der blauen, beleuchteten Luftschichte des Himmels ein zartes Spiel bläulicher Reflexe ausströmt und das Incarnat seine röthlichen, gelblichen, grünlichen Lichter wirft. Nun aber mag von solchem reflectirtem Licht

ein Wenigstes in eine sehr dunkle Stelle fallen, befindet sich da eine lichtreiche Farbe, so faßt sie es auf und bringt relatives Licht in das Dunkel und umgekehrt verdunkelt sich volles Licht durch lichtarme Farbe, die sich in der beleuchteten Stelle findet: dieß erst ist der Gipfel der magischen Kreuzung der Verhältnisse, hier erst öffnet sich der zarteste Theil jenes Verschwebens von Licht in Dunkel, d. h. des Helldunkels. Es begreift sich nun, wie große Meister von den einfacheren Verhältnissen absehen und vorzüglich auf dieses Geheimniß ihre Kräfte wenden mochten, warum sie es liebten, die einzelne Gestalt oder Gruppe aus einem breiten Dunkel in das Licht heraustragen zu lassen, das nun vom beleuchteten Körper ahnungsvoll in die weiten Gründe verzittert, so daß das Auge in den Massen des Dunkels zuerst nichts zu sehen glaubt, dann die Localfarben erkennt, wie sie mitten im scheinbar dunkelsten Raum relatives Licht bewirken. Correggio und Rembrandt haben, jeder in seiner Weise, der Eine freundlicher, süßer, der Andere düsterer, geisterhafter diese Zauber entfaltet. Um dieses farbige Leuchten im Dunkel durchzuführen, wird in solchen Stellen eine relativ dünne Behandlung der Farbe nöthig sein, wogegen bei den Lichtstellen in den höchsten Lichtern der pastose Auftrag immer dadurch begründet ist, daß hier ein Höchstes eintritt, das keiner Durchdringung, keinem Durchscheinen mehr weichen kann. Für die Darstellung des einzelnen Durchsichtigen dient namentlich die Lasur, d. h. die Ueberziehung einer Farbe mit einer andern, welche die erste durchscheinen läßt. — Der Ton endlich bleibt ohne Farbe natürlich nur eine entfernte Andeutung; erst mit ihr vereinigt vollendet er wahrhaft als letzte feinste Spitze die Summe der Momente, aus denen sich das Ganze des malerischen Verfahrens aufbaut. Die Brechungen der Farbe durch farbiges Licht, von denen die Rede gewesen ist, rühren im Wesentlichen von ihm her, aber es konnte sich dort ebensogut von vereinzelten Strahlungen handeln; der Ton ist für sich zu betrachten. Die Luftperspective wird durch ihn für das einzelne Bild erst spezifizirt, er hebt die Härten aller Distanzen auf, indem er sich über Alles herbreitet und zwar sammt den Entfernungsgraden sich steigert oder schwächt, aber doch in allen seinen Unterschieden den gleichen Charakter bewahrt, er vollendet jene Lockerung der Umrisse, er hebt und mildert zugleich die Modellirung, er lindert insbesondere auch die Farbencontraste. Die Localfarben sollen in ihren Contrasten, wie wir gesehen, zugleich eine Harmonie bilden; allein es soll über dieser Harmonie, welche durch Wechsel-Ergänzung des Besondern als dessen Summe hervorgeht, eine höhere Harmonie stehen, die vom Allgemeinen, von den Alles umfassenden Medien herrührt. Jede Localfarbe hat ihre Stimmung; diese Einzelstimmungen der einzelnen Erscheinungen und ihrer untergeordneten Gruppen sollen nun unter eine Gesammtstimmung befaßt werden.

Heiter und warm, trüb und kühl, dumpf, heiß, brütend und schwer, kalt und herb, wehmüthig, bang, düster, traurig: das Alles liegt im Tone der bloßen Licht- und Schattengebung nur wie ein ferner Anklang, jetzt legen sich diese Stimmungen mit der sanfteren oder feurigeren Kraft des Bräunlichen, Röthlichen, Gelblichen, Bläulichen über das Ganze. Der Ton kann sich zu starken Farben steigern, aber wenn Feuer oder Sonne ein glühendes Gelb oder Roth über eine Scene oder Landschaft verbreiten, so sind es doch nicht blos die brennenden Hauptlichter, sondern es ist noch mehr das unbestimmtere Verschweben dieser Gluth in den nicht unmittelbar beleuchteten Theilen, was den Ton bildet und dieselbe Zartheit des Gefühls und Pinsels fordert, wie feiner Silberflor einer milden Mondbeleuchtung. Wäre ein auffallend farbiges Hauptlicht schon an sich der ganze Ton, so hätten jene bestechenden Modebilder in Tragantbeleuchtung, worin besonders das beunruhigende, unkünstlerische Violett nicht gespart ist, freilich das Geheimniß des Tons erschöpft. Zu diesem Geheimnisse gehört nun, daß der Hauptton unbeschadet der Einheit seiner Herrschaft sich in die untergeordneten Localtöne zerlege, deren Ursache darin liegt, daß die Luft an den einzelnen Stellen theils an sich da geschlossener, gedrängter, dumpfer, dort freier, reiner, heiterer ist u. s. w., theils mit den Localfarben der Gegenstände sich zu eigenthümlichen Farben mischt. Hier ist denn eine Quelle unendlicher neuer Brechungen der Farben. Es ist bekannt, wie das Auge des Kenners an dem dämmernden Tone, den die Meister des Helldunkels in dem Schatten einer Waldstelle, selbst unter einem Tisch, einer Bank einzufangen gewußt haben, sich erfreut. Wir haben eine reiche, verwickelte Kreuzung: der Hauptton soll sich mit den Localtönen, beide sollen sich mit den Localfarben mischen; Localton und Localfarbe sollen durch den ersteren nicht ausgelöscht, sondern zur allgemeinen Weihe gerufen werden. — Es leuchtet schließlich ein, daß vorzüglich im Gebiete des Tones die Subjectivität der Auffassung, deren freiere Herrschaft nach §. 659 das Uebergewicht des Subjectiven in der Malerei begründet, zu Hause sein wird; denn der Ton ist ja der Ausdruck der Stimmung, die Stimmung aber ist die des Künstlers, wie sie in das Object, obwohl nicht ohne Anhalt in diesem selbst, hineingelegt ist. Dieses Auffassen des Objects nach der subjectiven Stimmung des Künstlers kann freilich zur stereotypen Gewaltsamkeit gegen die Wahrheit desselben, also zur Manier im übeln Sinne des Worts führen; allein wenn nur der Künstler, falls er auf wenige Stimmungen beschränkt ist, sich bescheidet, die entsprechend betonten Objecte zu wählen, oder, falls er reicher ist, überall das aus seiner subjectiven Stimmung Mitgebrachte mit der Naturwahrheit in Guß und Fluß zu bringen vermag, so ist die Objectivität gewahrt; es führen viele Wege in's Centrum, man kann von verschiede-

nen Puncten dieselbe Erscheinung verschieden und doch richtig auffassen; „die Anschauung und die daraus fließenden Consequenzen drehen sich bei der wahren Erkenntniß der Idee der darzustellenden Erscheinung concentrisch um den Kern der Realität, wobei es gleichgültig ist, ob dem einen Meister gewisse fragliche Stellen bläulich, dem andern bräunlich erscheinen" u. s. w. (M. Unger a. a. O. S. 107).

§. 673.

Dieser Fortgang von der einfachen Farbe zu immer gesättigterer Vermittlung ist ein Prozeß, in welchem von der einen Seite die Farbengebung mehr und mehr den Werth ihrer Magie über den Werth der Gegenstände stellt, von der andern Seite die Farbe selbst mehr und mehr bis dahin bezwungen wird, daß sie als solche sich dem Auge kaum mehr zu fühlen gibt. Diese Herrschaft der Farbenschönheit und diese Consumtion der Farbe ist aber auch eine gefährliche Spitze der Ausbildung des Malerischen.

Die erste Seite der feinsten Steigerung ist, unter Voraussetzung des glücklichsten Zufalls im Naturschönen, in §. 253, a. schon zur Sprache gekommen, ihrer ganzen Bedeutung nach aber natürlich an die Kunstlehre verwiesen worden. Es gibt in der Natur allerdings Augenblicke, wo im Stimmungs-Elemente der Farbe und Beleuchtung die Gegenstände fast verschwinden, und zwar nicht nur in der Landschaft, sondern auch in menschlichen Scenen: es kann z. B. über einem tragischen Momente eine brütende Dämmerung liegen, welche bewirkt, daß die Auffassung der betheiligten Personen in einem allgemeinen tiefen Gefühle der Stimmung des Augenblicks nur dunkel mit hinschwimmt. Wenn nun aber die Kunst nicht nur solchen seltenen Momenten vorherrschend nachgeht, sondern auch ohne ein im Object gegebenes Motiv ihren Stoff immer oder doch mit sichtbarer Vorliebe unter diesen Standpunct rückt, so wird die höchste Ausbildung des ächt Malerischen zum Unrecht gegen die Bestimmtheit und Wahrheit des Inhalts, gegen die Würde der Form, welche, obwohl der Ausdruck über sie vorwiegen soll, doch keineswegs verachtet werden darf, gegen die Reinheit, Richtigkeit, Genauigkeit, den Ernst der Zeichnung. Die Geschichte unserer Kunst wird dieß belegen, sie wird die verschiedenen Wendungen, in welchen durch die Herrschaft des Farbenprinzips auf seiner äußersten Höhe die andern wesentlichen Seiten der Kunst benachtheiligt werden, in ihrem naturgemäßen Verlauf aufzeigen. Hier erinnern wir vorläufig nur an Rembrandt, vor dessen Werken der Zuschauer zwischen Bewunderung der Genialität in Colorit und Stimmung und zwischen Vorwurf gegen eine zur Manier gewordene Auflösung der Würde und Deutlichkeit der

Form sich im Schwanken befindet. Allerdings lag solcher Steigerung der einen Seite meist ausdrückliche Opposition gegen die Steigerung der andern, gegen unmalerische Geltung des plastischen Prinzips zu Grunde. Der folg. §. wird darauf eingehen, wie die entgegengesetzten Prinzipien sich zu den Momenten des Verfahrens der Malerei verhalten, und die Styl-Lehre dieß weiter durchführen. — Die andere Seite solcher äußersten Verfeinerung des Colorits ist die Consumtion der Farbe. Die Farbe soll, wie wir gesehen, nicht Stoff, nicht selbständige Materie bleiben; der höchste Sieg über diese Stoffartigkeit zehrt in einem zauberischen Ineinander der Farben ihre Besonderheit am Ende so auf, daß sie dem Auge in dem Momente, wo es sie zu fühlen glaubt, wieder entschwindet. Als schlagendstes Beispiel ist auch hier Rembrandt, der Geisterbeschwörer des Helldunkels, zu nennen, der die volle Farbe fast zur bloßen Licht- und Schattengebung verarbeitet, ohne doch ihre Kraft und Saftigkeit zu tilgen. Dieß kann aber auch so nicht wiederkehren; was durch den geheimnißvoll eigenthümlichen Geist eines großen Meisters möglich und gerechtfertigt ist, kann nicht allgemein werden und der nothwendige tiefe Mangel, der damit zusammenhängt, wäre bei Jedem, der nicht jenes Zaubers mächtig ist, welcher mit dem Mangel versöhnt, unentschuldbar. Die herbe Unmittelbarkeit der Farbe kann künstlerisch bezwungen werden, ohne daß doch ihre locale Entschiedenheit in lauter schwebende Ueberleitungen und Vermittlungen aufgelöst wird. Was den Inhalt betrifft, so hängt solche Magie mit der Neigung zu einem phantastischen Hexen-Elemente innerlich nothwendig zusammen; überhaupt ist ja diese Behandlung der Farbe nur eine Seite der Uebersteigerung, von welcher vorhin im Allgemeinen die Rede gewesen ist, sie wird daher auch auf Kosten des Adels der Gestalt gehen, und so dämmert denn bei Rembrandt eine bäurisch wilde Form aus dem Zauberscheine seines Helldunkels, worin die äußerst consumirte Farbe schwül verzittert, wie ein Traumbild phantasmagorisch hervor. Alle diese Erwägungen führen uns nun auf den Hauptsatz, der sie zugleich erläutert und ergänzt.

§. 674.

Das Wahre in dem Zurücktreten des Gegenstands gegen die Bedeutung der Farbe ist dieß, daß, wie an die Zeichnung das Prinzip der directen Idealisirung (vergl. §. 662), so an die Farbengebung das Prinzip der indirecten Idealisirung sich anschließt.

Wir haben die Steigerung des Colorits auf jener gefährlichen Spitze, wo sie zur Einseitigkeit wird, aus einer Opposition erklärt und das Prinzip,

wogegen der Kampf geht, das plastische genannt. Es ist dieß nichts Anderes, als das Prinzip der directen Idealisirung, das wir mit dem Momente der Zeichnung in innerer Verbindung gesehen haben. Dieses Prinzip muß, wenn die Unterordnung verkannt wird, die ihm der Geist der Malerei auferlegt, zum äußersten Froste führen, und gegen diesen Frost, diese leblose Kälte abstracter Schönheit stützen sich diejenigen, die jenem beleidigten Geiste Recht verschaffen wollen, zunächst auf die Farbe. An diese aber knüpft sich das entgegengesetzte Prinzip. Dieser Satz bedarf nach Allem, was in der Darstellung des allgemeinen Wesens der Malerei entwickelt ist, keiner weiteren Erläuterung. Die Farbe ist es ja, worin das Vorherrschen des Ausdrucks über die Form begründet ist, der Ausdruck aber geht erst dann in die Tiefe, wenn sich in ihm ein relativer Bruch zwischen dem Aeußern und Innern darstellt; die Farbe löst die Brechungen der Form in ihrem flüssig überführenden Medium auf; die Farbe ist die Spitze des Verfahrens, das einen bloßen Schein der Dinge auf die Fläche wirft, wodurch figurenreichere, bewegtere Handlung gegeben ist, in welcher die Figuren die Mängel ihrer Form-Schönheit wechselseitig ergänzen u. s. w. Daher sind denn die Coloristen in der Oppositionsstellung zugleich indirecte Idealisten. Wie aber die geschichtliche Bewegung durch Extreme geht, so verkennen auch sie im Kampfe wieder die Grenzen. Mit dem Prinzip, das sich mit dem Leben der Farbe verbindet, ist, wie wir gesehen, ein gewisses Maaß des Formen-Adels sehr wohl vereinbar, und es soll damit vereinigt werden, wo nicht ein bestimmtes Motiv die Einführung des härteren Bruchs in der Gestaltenbildung zu Zwecken des Furchtbaren oder Komischen mit sich bringt. Ebenso wird in der Uebersteigerung der Werth der Gegenstände überhaupt verkannt und hiedurch eine andere Seite des Wahren und Richtigen zum Mißbrauch gewendet. Die höhere Ausbildung des Colorits wird nämlich vorherrschend einer Stimmung dienen, welche die zweite Stoffwelt aufgibt und die ursprüngliche ergreift; denn wenn das ächt malerische Auge die Dinge in allen den Brechungen der Form anschaut, welche sie durch den Complex der Bedingtheit alles Lebens erfahren, wenn zugleich aus der Mitdarstellung des Umgebenden, wodurch wir ebenfalls in diese Bedingtheit mitten hinein versetzt werden, voller Ernst gemacht wird, so kann sich diese Anschauung folgerecht nicht mehr im Mythus niederlegen, welcher seine Gestalten als absolute Wesen von dieser Bedingtheit losschneidet und sie in reiner Schönheit in eine Art von idealem Raum hineinstellt. Der indirecte Idealismus des Coloristen kann nun im Gegentheil dahin übertrieben werden, daß er, um diesen absoluten Gestalten zu entgehen, statt daß er ihnen real bedingte Gestalten entgegenstellt, lieber gar keine Gestalt mehr gibt, d. h. alle Gestalt, wie wir gesehen, im Nebel des Helldunkels

bis zum fast Unerkennbaren auflöst. Das ist aber auch wieder in gewissem Sinn mythisch, indem darin der eben gewonnene Boden der Wirklichkeit sich verflüchtigt.

§. 675.

Zusammengefaßt mit diesen Momenten und Consequenzen des Verfahrens, in denen er sich niederlegt, gestaltet sich nun der innere Geist der Malerei zum Stylgesetze mit den in ihm enthaltenen besondern Bestimmungen für die Hauptgebiete des nun in so großem Umfang erweiterten Stoffs. Zugleich aber treten jetzt auch die Grenzen dieser Erweiterung, wie sie aus dem Mangel der wirklichen Bewegung und ihres wesentlichen Ausdrucks, des Tons und Wortes, fließen (vergl. §. 658), deutlich an das Licht.

Wir sind also jetzt an dem Punct angekommen, wo das Stylgesetz und die Stylgesetze für die einzelnen Sphären, die es in sich begreift, zur Darstellung gelangen; erst jetzt, denn das Stylgesetz ist das Ergebniß des im ganzen Umfang seines innern Wesens und der äußern Bedingungen seiner Darstellung begriffenen Geistes einer Kunst. Was die nähere Begrenzung des Umfangs des Darstellbaren betrifft, so wurde diese in der Lehre von der Bildnerkunst früher, nämlich im Abschnitte von der äußern Bestimmtheit, vorgenommen. Diese Anordnung verlangte die Natur einer Kunst, an welcher zuerst ihre große Beschränkung gegenüber dem Umfange des Naturschönen in's Auge fällt: hier mußte zuerst der Boden des Darstellbaren scharf abgegrenzt werden, ehe die Qualität der Darstellung näher erörtert wurde. Die Malerei aber hat das Gebiet des Sichtbaren in allen seinen Hauptgebieten gewonnen, und die einzelnen Beschränkungen, denen ihre Darstellungsfähigkeit dennoch unterliegt, erscheinen nur als die Grenzen dieser Umfangs-Erweiterung, welche zuerst in's Auge fällt. Daher bedarf es hier keiner gesonderten vorangehenden Aufzeigung dieser Grenzen, sondern nachdem auf das Bestehen der Grenze überhaupt schon in der allgemeinen Erörterung hingewiesen ist, kann sich das Speziellere den Stylgesetzen anschließen.

§. 676.

Das Prinzip der indirecten Idealisirung bestimmt sich nun näher zu dem 1. **Stylgesetze der Erzielung vorherrschender Tiefe des Ausdrucks durch naturalistische und individualisirende Behandlung der Formen. Die Einheit** 2. **von zwei Prinzipien, die das Wesen der Malerei in sich schließt, muß sich aber, obwohl das eine zu blos relativer Gültigkeit herabgesetzt ist (§. 657),**

als Keim zweier selbständiger gegensätzlicher Stylrichtungen erweisen, einer ächt malerischen und einer mehr plastischen. Beide verirren sich jedoch, wenn sie ihr gegenseitiges Recht nicht anerkennen und nichts von einander aufnehmen: diese fällt in Härte, Frost oder körperlose Gedankenhaftigkeit, jene in formlose Unbestimmtheit, ja Objectlosigkeit oder in das Gegentheil, sei es allzuscharfe, herbe und unflüssige Wahrheit des Einzelnen bei tiefem Ausdruck, sei es gehaltlose Nachahmung des Wirklichen, die sich weiterhin in das Gebiet der falschen Reize verliert. Die Wechselseitigkeit beider Style ist die Lebensbedingung der Malerei; das Ziel, das sie sich immer auf's Neue setzt, ihre Vereinigung.

1. Der Styl ist der Niederschlag des innern Geistes einer Kunst in einer bestimmten Art der Formengebung. Für die Malerei läßt sich eine andere allgemeine Definition ihres obersten Form-Gesetzes nicht aufstellen, als die, welche der §. gibt, indem er den Begriff des Naturalismus und Individualismus als derjenigen Mittel aufnimmt, durch welche die vorherrschende Tiefe des Ausdrucks zu erzielen ist. Dieser Begriff ist in der Lehre von der Plastik als Gegentheil des in dieser Kunst herrschenden Formengesetzes bei der Behandlung der menschlichen Gestalt aufgeführt (§. 616). Dieses selbst wurde als das Gesetz völliger und zugleich scharf bestimmter Formen, einfacher, wenig gebrochener, schwungvoller Umrisse bestimmt (§. 614) und daraus die Forderung gattungsgemäß normal entwickelter Naturvorbilder und streng idealer Behandlung derselben erst abgeleitet. In der Lehre von der Malerei aber läßt sich dem so gefaßten plastischen Stylgesetze nichts gegenüberstellen, was ebenso bereits die Qualität der Formen näher bezeichnen würde, sondern nur der allgemeinere Begriff des Naturalistischen und Individualisirenden kann mit der Bestimmung, daß es eben die Erhöhung des Ausdrucks sei, worauf diese Behandlung eben hinzuarbeiten hat, zur Grundformel erhoben werden. Der bewegliche, farbenglühende, die Dinge in der Wärme ihres Naturhauchs, ihres individuellen Geheimnisses und damit in ihrer innersten Seele erfassende Geist dieser Kunst kennt ja gerade eine strenge Reduction der Formen nicht; wie diese beschaffen seien, läßt sich erst an den Sphären des Stoffs im Einzelnen nachweisen und an die Spitze dieser Nachweisung nur ein Begriff setzen, der wenigstens insofern bereits bestimmter ist, als er unmittelbar in Aussicht stellt, daß sich nun in Aufführung der einzelnen Gebiete des Stoffs der nähere Charakter der Formengebung aus ihm ergeben werde, und ebendieß leistet nur der Begriff des Naturalismus und Individualismus, in welchen der noch allgemeinere des indirecten Idealismus hier verwandelt ist. Wenn übrigens in der Lehre von der Plastik diese Bestimmung nur auf die geschlossene menschliche (und thie-

rische) Gestalt Anwendung fand, so gilt sie in der Malerei auch für ihren ungleich erweiterten Stoffkreis, wie dieß schon aus unserer allgemeinen Beleuchtung hervorgeht und sogleich bei der Sphäre des Landschaftlichen sich bestimmter zeigen wird.

2. Daß die Malerei die reinere Schönheit der Form darum nicht ausschließt, noch vermeidet, weil sie in irgend einem Maaße durch die Reibung des Mißverhältnisses den Funken des Geistes entlockt, mußte schon mehrfach ausgesprochen werden. Es geht daraus hervor, daß auch im rein malerischen Style noch das Plastische sein eingeschränktes Recht hat; allein damit ist noch nicht in's Klare gesetzt, daß die reinere, plastisch aufgefaßte Schönheit auch für sich zum selbständigen Styl sich ausbilden werde, es ist das Verhältniß der zwei Prinzipien, um die es sich handelt, noch nicht in seiner vollen Bestimmtheit dargestellt. Ein deutlicheres Licht fiel auf diesen wesentlichen Punct durch §. 662 und 674; im ersten sahen wir die plastische Auffassungsweise mit der Zeichnung sich verbinden und es entsprang uns bereits die natürliche Folge, daß es in der Malerei eine Richtung geben werde, die sich als directer Idealismus prinzipiell auf diese Seite wirft; der Satz, daß diese Richtung nur relativ berechtigt sei, enthielt auch die Möglichkeit, daß sie diese Stellung eingeschränkter Berechtigung vergesse; im zweiten §. kamen wir eben her von der Betrachtung einer über seine Grenze hinaus gesteigerten Farbengebung (§. 673), wir sahen nun, wie an die Farbe das Prinzip des indirecten Idealismus sich anschließt, gaben ihm sein Recht, stellten ihm seine Schranken und fanden den Grund jener Uebersteigerung in einem Kampfe gegen den directen Idealismus der plastischen Auffassung und den Frost, den er in seiner Einseitigkeit mit sich führt. Dieß Alles ist jetzt zusammenzufassen und dahin zu bestimmen: wie die Malerei ihrem Begriffe nach zwei Prinzipien enthält, das eine herrschend, das andere nur relativ gültig, so bewegt sie sich als lebendige Kunst nothwendig in einem Gegensatze von zwei Stylrichtungen, die wir nun als die naturalistische und individualisirende oder ächt malerische und als die mehr plastische bezeichnen. Ein wahrer lebensfähiger und lebenzeugender Gegensatz ist aber nur da, wo in jedem Glied auch das entgegengesetzte enthalten ist; also muß jede der beiden Richtungen in einem gewissen Maaße die andere in sich aufnehmen; die zweite ist hierin natürlich zu größerer Entäußerung verpflichtet, weil sie die nur relativ berechtigte, die andere die vollberechtigte ist. Dieses Verhältniß der Gegenseitigkeit ist nothwendig ein bewegtes: jeder von beiden Stylen ist in beständiger Versuchung, das Recht des andern zu verkennen, jeder von beiden wird durch die Lebenskraft des andern wieder in seine Grenzen gewiesen. Der ächt malerische treibt zur Bewegung, zur Lebenswärme, Realität, zu der Tiefe des Inner-

lichen. Der plastische Styl dagegen reagirt, kühlt, mahnt an die Strenge und Gesetzlichkeit. Verkennt dieser seine Schranke, eignet er sich nichts von dem bewegteren Bruche der ächt malerischen Formgebung an, so gegeräth er, wenn er sich mehr zu starken Formen neigt, in Härte und Schwulst, wenn er dem runderen Fluß der Linie nachgeht, in jenen Frost, von dem schon die Rede gewesen ist. Da die Wärme und Bewegtheit, wohin der andere Styl drängt, nach den Grenzen der Musik und Poesie hinführt, so scheint es widersprechend, wenn man sagt, der plastische Styl verfalle, wenn er einseitig wird, leicht auch in ein körperloses Dichten. Allein wir haben gesehen, daß die Zeichnung, wie sie das Plastische in der Malerei ist, so auch das Moment der Erfindung, den Begriff darstellt. Da nun in der Musik und Poesie sich die innere Erfindung frei im Elemente der Zeit entfaltet, so ist klar, daß der Styl der Malerei, der die Erscheinungen weniger in die volle Körperlichkeit herausführt, nach dieser Seite sich leicht muß verirren können. Wir werden an anderer Stelle noch von der Ideen-Malerei reden. Faßt man dagegen an der Musik und Poesie die Leichtigkeit der Bewegung, das Ungebundenere, weniger scharf Umrissene, Schwebende des Tons und der nur innerlich angeschauten Gestalt in's Auge, so ist ebenso wahr, daß die entgegengesetzte, ächt malerische Richtung, wenn sie das Wahre der plastischen verschmäht und das Maaß verliert, nach dieser Seite hin in das Musikalische und Poetische sich verlieren muß: sie wird knochenlos, vernachläßigt entweder das Technische der Zeichnung überhaupt oder prinzipiell deren Aufgabe, die Bestimmtheit der Form, geräth daher in das Schweben und Nebeln, endlich in das Objectlose, Leere, wie wir in §. 673 gesehen. Dieß ist die eine Art der ihr nahe liegenden Verirrungen; die andere führt in das entgegengesetzte Extrem, nämlich eine falsche Art der Bestimmtheit. Auch hier scheint ein Widerspruch zu entstehen, wenn wir diese Klippe neben der eben genannten aufführen; allein die Farbe hat, wie wir gefunden, zweierlei Wirkungen: eine auflösende und eine andere, wodurch sie die Schärfen des Naturalistischen und Individualisirenden mit sich bringt. Die Geschichte wird zeigen, wie sich eine Schule mehr auf diese, eine andere mehr auf jene Seite wirft. Der Naturalismus und Individualismus in seiner Einseitigkeit kann aber selbst wieder auf zweierlei Abwege gerathen. Er kann sich, wie er soll, mit dem tiefen Seelen-Ausdruck vermählen, aber die Kanten und Ecken der Besonderheit zugleich in einer Härte und Trockenheit ausladen, die aller jener Rundung und Welle entbehrt, welche nur die wohlgeübte Zeichnung und das schöne Formgefühl entwickelt. Er kann aber auch vergessen, daß die Schärfe der Hervorhebung des Besonderen in der Malerei nur zum Zweck hat, den geistigen Ausdruck um so wärmer herauszuarbeiten, kann sich mit der Hälfte dieser Aufgabe

begnügen und nicht das tiefere, sondern nur das gewöhnliche, triviale Seelenleben darstellen; das Bestreben, die Fülle des realen Scheins der Dinge zu geben, kann ihn in der Einzelheit geistlos festhalten, er läßt den Spiritus weg und klebt phlegmatisch am Boden der empirischen Wirklichkeit. Von da bieten sich wieder besondere Abwege: den Mangel tiefen Gehalts, wahrhaft erhebender Wirkung kann er durch die pikanten Reize des Grassen (wovon später) oder des Lüsternen (§. 652 Schluß d. Anm.) zu ersetzen suchen. — Aus diesen Verirrungen erhellt also, daß beide Style sich gegenseitig mitzutheilen, von einander zu lernen haben. Aber nicht nur dieß. Die innere Einheit des Wesens der Malerei, im Verfahren dargestellt als Einheit der Zeichnung und Farbe, setzt begriffsgemäß die wirkliche Aufhebung des Gegensatzes zum Ziel. Jedoch auch das Streben nach diesem Ziel kann die Bewegung nie abschließen: das Erreichte muß selbst wieder als ein nur Relatives erscheinen, selbst wieder auf eine Seite des Gegensatzes fallen und das Streben beginnt wieder von vornen. Dieß Alles wird die Geschichte unserer Kunst in voller Wirklichkeit zeigen; in der That haben wir dieselbe mit dieser Betrachtung vorbereitet, aber ihr nicht vorgegriffen; das Bild dieser gegensätzlichen, das erreichte Ziel der Versöhnung immer wieder in neuen Weisen neu aufstellenden Bewegung ist an sich und abgesehen von den empirischen Factoren der Kunstgeschichte die Erscheinung des innern Wesens unserer, im Grunde jeder Kunst, und der richtige Begriff davon ist schon für die Styl-Lehre und die Lehre von den Zweigen eine unentbehrliche Voraussetzung. — Schließlich noch eine Bemerkung im Rückblick auf §. 532 und 614. Zum ersteren §. ist gesagt: „man drückt durch das Wort Stylisiren eine Idealität der Formenbehandlung aus, von der es fraglich ist, ob sie dieser Kunst, diesem Kunstzweig zusage, ob sie nicht vielleicht in einem gewissen Sinn zu schön, auf Kosten der Individualität schön sei u. s. w.; im andern §. ist gesagt, daß der Styl der Plastik mit dem Begriffe des Styls in seiner intensiven Bedeutung besonders innig und unmittelbar zusammenfalle. Dieß bestätigt sich und findet lehrreiche Beleuchtung in der Malerei. Redet man hier von Stylisiren, so hat man eine Formengebung im Auge, die an das strengere Gesetz der Plastik gemahnt, und es kann dieß ein Lob sein, aber der Tadel liegt nahe, weil, wenn man Styl im emphatischen Sinne nimmt, die Malerei eben nicht stylisirt oder doch dem Stylisiren nur eine eingeschränkte Berechtigung einräumt.

§. 677.

In seiner Anwendung auf die landschaftliche Schönheit fordert dieses oberste Stylgesetz örtliche Physiognomie, öffnet das Reich der Zufälligkeiten,

schließt vom Menschenwerke den Charakter des Neuen aus und bindet die zugelassenen Härten und Formlosigkeiten durch den Geist der Bewegtheit und Stimmung. Der plastische Styl geräth in ermüdende Einförmigkeit, wenn er diese Merkmale von sich ausschließt.

Im landschaftlichen Gebiete wird denn das Stylgesetz bereits klarer und nimmt Besonderung an. Der ächt malerische Styl wird im Geiste des Naturalismus und Individualismus den localen Charakter in seiner Eigenheit auffassen, das Spiel des Zufälligen aufnehmen, die Formen und Farben lieber in das Härtere, Unruhigere brechen, um nur desto mehr das Stimmungsreiche, Bewegte und Bewegende herauszuarbeiten; er wird daher in einer trüberen, zerissneren Natur heimischer sein, als in einer solchen, die an sich schon eine gewisse Idealität der Formen, Beleuchtung, Farben darbietet. Der plastische Styl dagegen wird diese Natur vorziehen, die klare Luft, das reine Licht, die edeln Linien der Erdbildung, den classischen Pflanzentypus (§. 279), und er wird den gefundenen Stoff noch weiter im Geiste seines Prinzips umbilden, auf die Regel der normaleren Schönheit reduziren. Die erste Richtung wird wild, formlos, öd, nebelhaft, wenn sie nichts von dieser, die zweite langweilig wie eine Pappelallee, wenn sie nichts von jener lernt oder in sich hat. Unter den Neueren hat Keiner mehr, als Rottmann gezeigt, wie die plastische Auffassung sich bis zu einem bestimmten Maaße mit der localen, physiognomischen zu vermählen hat. Der §. hebt ausdrücklich die Ausschließung des Neuen hervor, denn dieß ist ein besonders instructiver Punct für die Natur des malerischen Styls. Es handelt sich hauptsächlich von Bauwerken. Solche müssen, wenn sie malerisch sein sollen, durch den Einfluß der Elemente und des Gebrauchs Formen und Farben angenommen haben, wodurch sie wie ein Naturwerk erscheinen. Die nagelneuen Tempel und Paläste in der heroischen Landschaft sind das belehrende Gegentheil des malerisch Richtigen. Zerbröckelte, theilweise verwitterte Oberfläche, altergraue Farbe, feuchter Schimmel-Ansatz, grünmoderiger, rothbräunlicher, zerriebener Ton geben den geforderten Wurf und Strich der Naturzufälligkeit und ein altes, bemoostes, Binsen- und Schilfbewachsenes, halbzerbrochen triefendes Mühlrad ist gewiß in der Landschaft willkommener, als ein gutes, wohlerhaltenes, ja die Ruine eines Schlosses ist in den meisten Fällen eine größere Zierde für sie, als ein Schloß. Diese Stylregel trägt sich dann auch auf Zimmer und Geräthe über: die malerische Behandlung muß ihnen den Ton und Charakter des Gebrauchten und Eingewohnten geben, so daß sie die Wirkung machen, daß die Seele des Menschen sich in sie gelegt, ihre Stimmung in sie übertragen habe, wodurch sie zugleich relativ selbständig werden und zu einem stimmungs-

vollen Ganzen wie ein Naturwesen mitwirken. Die Lehre von den Zweigen wird den Gegensatz der Stylrichtungen ausführlicher darstellen; er beruht auch in der Art der Composition und in der Staffage, worauf wir hier noch nicht eingehen können.

§. 678.

Allein nicht das ganze Reich des Landschaftlichen ist gewonnen. In vielen Erscheinungen kann die Malerei mit der Natur überhaupt nicht wetteifern, andere zertheilen und verhüllen mit augenblicklicher Pracht ein Ganzes, dessen bleibende Schönheit der bildenden Kunst wichtiger ist, oder widersprechen dem Gesetze der künstlerischen Durcharbeitung des Colorits, andere tragen überhaupt zu sehr den Charakter des Seltsamen, Vereinzelten, Flüchtigen, um sich im Raume fesseln zu lassen: drei Arten, die sich mannigfach verbinden.

Nunmehr treten sogleich in diesem Gebiet auch die Grenzen der Malerei zu Tage, welche freilich ihr ganzes und volles Licht erst erhalten, wenn sich zeigen wird, was Alles die Dichtung umfaßt. Zu der ersten Art unzugänglicher Erscheinungen gehören vorzüglich die höchsten Lichtwirkungen, vor Allem der lichtbringende Körper selbst, die Sonne im vollen Tagesglanze. Zur zweiten Baumblüthe, gestirnter Himmel, erstes Wiesengrün im Frühling. Warum ist denn ein blühender Baum (er träte denn nur halbversteckt zwischen vollem Grün hervor) unmalerisch? Weil die höhere malerische Schönheit der Baumkrone in der Gruppirung ihrer Hauptmassen, im Hauch, Wurf, in der bleibenden Farbe des Grüns liegt, wogegen die Blüthe nur als ein augenblicklicher, diese Grundschönheit verhüllender, in der wirklichen Natur heiterer, in der bildenden Kunst kindischer Aufputz erscheint. Ebenso zertheilen die Sterne das herrliche Ganze des tiefblauen krystallenen Himmelsgewölbes durch unzähliche unruhige Glanzpuncte. Man meine nicht, wir thun der herrlichen Erscheinung unrecht, es handelt sich nur von dem malerisch Darstellbaren; in der Poesie werden wir es anders finden. Das erste Wiesengrün ist ein Hauptbeispiel für solche Erscheinungen, auf welche die Worte des §. sich beziehen: oder widersprechen u. s. w.; wir haben es schon bei dem Colorit erwähnt (§. 671 Anm.): es stört den Charakter des durch den reif kochenden Künstlergeist Hindurchgegangenen, Zeitigen, Durchbrüteten, schreit aus der abdämpfenden Harmonie heraus, ist „giftig". Und so noch viele andere Farbenerscheinungen. Zur dritten Art gehören seltsame Beleuchtungs-Effecte, frappante Reflex-Wirkungen, worin die Natur fast theatralisch erscheint, sowohl vorübergehende, als auch bleibende, wie z. B. die blaue Grotte in Capri und dergl. Die neuere Landschaftmalerei liebt es

mit solchem Luft- und Licht-Spectakel zu prunken, selbst ein Rottmann hat oft vergessen, wie ganz seine wahre Stärke im Bleibenden, Großen, Ewigen lag. Wenn einmal die untergehende Sonne in wunderlich zersetzten Regenwolken eine phantastische Farbenwelt von glänzendem Roth neben Grau, Grünlich, Blau, Schwefelgelb hervorruft und dieser Brand sich im Meere spiegelt, den Wald in Purpur entzündet, so ist das in der Natur, als Moment in einer Reihe bewegter Momenten, herrlich, aber die bildende Kunst soll es nicht im Raume fesseln. Wir haben in der Bildnerkunst zugegeben, daß Flüchtigkeit des Moments an sich kein Hinderniß der Darstellbarkeit wäre, dann aber ein Flüchtiges gewisser Art ausgeschlossen, nämlich Solches, das durch Verzerrung im Uebermaaß des Affects häßlich wird, und Solches, was nicht eine große, gediegene, weite, naive Seele darstellt, wodurch denn das Gebiet des kleinen Mienenspiels als unplastisch abgewiesen wurde. Dem letzteren entspricht bei allem Unterschiede das Seltsame und Frappante in der landschaftlichen Schönheit, es erscheint wie ein momentaner Einfall, der nicht das Wahre der großen, weiten Seele der Natur ausdrückt. Mag ein solches Naturspiel auch bleibend sein, so wird uns doch der Begriff des Ausnahmsweisen unvermerkt zu dem des im genannten Sinn Allzuflüchtigen; zum gegebenen Beispiel führen wir nur noch Felsen an, die durch sonderbaren Zufall Menschengesichten gleichen. — Uebrigens leuchtet ein, wie die verschiedenen Ursachen der Beschränkung des Umfangs der Malerei auch zusammentreten: frappante Beleuchtungs-Effecte sind zugleich darum nicht nachzubilden, weil die Kunst vergeblich mit der Natur in ihren stärksten Lichtwirkungen wetteifert und die höchste Leistung nur die Kluft des Unerreichten um so fühlbarer macht; ebendieß kommt hinzu bei einem Theile der Erscheinungen, die bei der zweiten Art genannt sind, den Sternen nämlich; umgekehrt trifft der Grund, unter welchen diese zweite Art gestellt ist, daß nämlich Blüthen, Sterne und dergleichen eine bedeutendere Grundlage bleibender Schönheit zudecken und zertheilen, auch zusammen mit dem Grunde, der bei der dritten Art geltend gemacht ist, indem das Sonderbare die Wirkungsweise der Naturkräfte, die es momentan oder vereinzelt hervorbringen, nicht in ihrer wahren Schönheit ausdrückt.

§. 679.

Neben den Grundsätzen, welche sich nun für die künstlerische Behandlung ...r Thierwelt ergeben, entwickelt sich die ganze Bedeutung des malerischen ...ylgesetzes im Gebiete der menschlichen Schönheit. Dasselbe fordert, was ...erst die Gestalt überhaupt und ihre nächsten Beigaben betrifft, ...cht normal schöne Natur- und Culturformen, die Auffassung und Behandlung

wird physiognomisch. Die schärfere Eigenheit und den härteren Bruch der Form, den dieser ächt malerische Standpunct voraussetzt, hat auch der plastische Styl, nur in gelinderer Weise, sich anzueignen. Das Bildniß und die Geschichte sind nun in weiter Ausdehnung eröffnet.

Es ist insbesondere der Inhalt dieses §., der, abgesehen von der spezielleren Beziehung auf die Einzelheiten der Form, die er nun erhält, in der nothwendig ausführlicheren allgemeinen Darstellung des vielseitigen Wesens der Malerei mehrfach schon zur Sprache kommen mußte. Was zunächst die Thierwelt betrifft, so haben wir schon in und zu §. 654. 655 von der veränderten Behandlung gesprochen, welche sie durch den veränderten Standpunct erfahren muß. Es gilt, die Lebendigkeit des Ausdrucks der Thierseele durch eine Auffassung, die man eigentlich schon hier physiognomisch nennen könnte, inniger und wärmer herauszuarbeiten. Die Form soll um so viel sprechender werden, als sie ungeregelter, zufälliger, eigensinniger sein mag. Hiemit erweitert sich, wie wir gesehen, der Umfang der darstellbaren Klassen, indem der Maler nicht mehr auf wenige schwungvoll compacte Formen der Thierwelt beschränkt ist, aber weder die in Linie und Form schöneren Bildungen, noch die dürftigeren, formlosen hat er zu stylisiren, wie der Bildhauer, ja er soll es nicht. Er wird also z. B. nicht das Fell, nicht die Federn in gewisse regelmäßige Gruppen ordnen, sondern das Freiere, Ungeordnetere, Struppige, Gesträubte u. s. w. mit leichter Hand wiedergeben; die Farbe kommt ja darüber und der dumpfe oder helle, freundliche oder grimmige Blick, die Bewegung, wie sie den augenblicklichen Affect ausdrückt, wird gerade durch dieses freier aufgedeckte Spiel der Aeußerlichkeiten um so wirkungsvoller. Auch das Individualisiren wird stärker, als in der Plastik; man mag einem einzelnen Hund, Pferd ihr besonderes Temperament ansehen, aus ihrer Erscheinung herauslesen, was sie Alles als treue Begleiter und Diener eines Herrn wohl miterlebt haben u. s. w.; doch tritt dieß erst bei den höhern Thiertypen ein vergl. §. 295, 1. — Für das Gebiet der menschlichen Schönheit fällt uns nun nach dem, was insbesondere in und zu §. 654—657 entwickelt ist, das Wesentliche der stylistischen Behandlungsgrundsätze ebenfalls reif in die Hand. Die Malerei ist demnach nicht mehr wählerisch in Beziehung auf den Stoff und nicht mehr streng in Rückführung empirischer auf reine Formen wie die Bildnerkunst. Gerade der normalste Typus, der altgriechische, wird ihrem Style Schwierigkeiten bereiten; schon in der allgemeinen Darstellung des Wesens unserer Kunst mußten wir hervorheben, daß sehr regelmäßiger Kopf und Gestalt ihrem salzigen, durch Gegensätzlichkeit des Aeußern und Innern gewürzten Wesen als fade und uninteressant widerstreben würde; gerade die bewegtere, sprin-

gendere Gesichtslinie, die stärkeren individuellen Abweichungen der Gestalt bei den Völkern, die der Grieche insgesammt Barbaren genannt hätte, werden ihm zusagen. Im Profil z. B. haben wir die Bedeutung der graden Linie erkannt, die von der Stirn zur Nase führt. Dagegen zeigt nun eine abspringende Linie an, daß Geist und sinnliches Leben zur Trennung neigen, daß die Persönlichkeit also einen Bruch in sich trägt, daß sie also einen verwickelteren, tieferen Prozeß zu vollziehen hat, um zu leben, um harmonisch zu leben, und diesen Ausdruck eben will die Malerei. So arbeitet denn, mag der Stoff so oder so beschaffen sein, auch die Stylgebung überall nicht auf die verallgemeinernde Durchschnitts-Linie, sondern darauf, daß das Allgemeine in die besondern Formen der Lebensalter, Geschlechter, Zustände, Stände und in die Individualität scharf zusammengefaßt erscheine und aus dem Bruche der Eigenheit um so concentrirter der Blitz des innern Lebens herausspringe. Die Runzel des Alters, die Erdfahlheit des Siechthums, die Verkrümmung und Verwitterung durch einseitige Arbeit mag frei zur Darstellung kommen wie die Grille der Naturbildung im Einzelnen: Stirne, Blick, Handlung prägt ihr den Accent des Geistes auf. Wir nennen diese Auffassung und Behandlung im Allgemeinen die physiognomische, d. h. die auf die kennzeichnende, bedeutungsvolle Schärfe der Einzelzüge gerichtete (vergl. §. 338, wo das Physiognomische zuerst noch abgesehen von den Zügen eingeführt ist, welche die Arbeit des Willens der Gestalt ausdrückt). Wie nun mit der Gestalt, so verhält es sich auch mit den Cultur-Formen. Was zunächst den Theil derselben betrifft, welcher die menschliche Gestalt günstig oder ungünstig entwickelt und aufzeigt, so wird freilich auch die Malerei ohne besonderes Motiv, d. h. wo sie nicht furchtbar und mitleiderregend oder komisch wirken will, auf glückliche und gesunde Zustände in diesem Gebiete nicht verzichten; doch wird sie schon darum weniger strenge sein, als die Sculptur, weil sie ihrem Wesen nach nicht die Vorliebe für das Nackte hat, wie die Plastik. Wir werden hierauf zurückkommen; vorerst ist, was die Behandlung des Körpers im Allgemeinen betrifft, einleuchtend, daß die Malerei gemäß ihrem naturalistischen Styl-Prinzip Muskel, Sehnen, Adern weit bestimmter in das Einzelne ausdrückt, als die Plastik; scheint es, als ob dadurch die empirischen Bedingungen des Lebens sich zu scharf ausprägen, so ist es wieder der Strom und Lebenshauch, den die Farbe über alles Einzelne hinzieht, wodurch alle Härten sich in den idealen Rhythmus des Ganzen auflösen. Natürlich wirft nun der malerische Zweck das Hauptgewicht der ästhetischen Geltung auf die vorzüglich sprechenden Theile, Angesicht und Hände; und an diesen vorzüglich macht das Naturalisiren und Individualisiren, die physiognomische Auffassung sich geltend. Die Haare werden in freierem Spiele der Zufälligkeit behandelt; die Hügel

und Senkungen, die Falten und Fältchen dürfen ihr feineres Netz über das Feld des Angesichts ziehen; ein durchfurchter, durcharbeiteter Kopf ist mehr malerisch, als ein glatter, jugendlich blühender. Damit ist natürlich die mikroskopische Behandlung eines Ignaz Denner nicht gerechtfertigt, denn auch in der Malerei hat der Naturalismus seine Grenzen, auch das Hervorheben des Einzelnen unterscheidet wieder zwischen Wesentlichem, Sprechendem und Unwesentlichem, nicht Sprechendem. Daß das Individuelle namentlich im Kopfe seinen Sitz hat, bedarf keiner weiteren Ausführung. Die Hände werden nun in demselben Sinne behandelt und tritt in Anwendung, was zu §. 338 über ihre Formen gesagt ist. Eine solche Contrastwirkung, wie sie in Titian's Zinsgroschen bis in den Gegensatz der Hände, der gemeinen, rohen, braunen des Pharisäers und der reinen, seelischen Hand Christi sich herunter erstreckt, könnte die Sculptur nimmermehr geben. Im Nackten tritt nun aber die Zurückziehung des ästhetischen Nachdrucks auf diese vorzüglich sprechenden Theile noch nicht völlig in Kraft; die Malerei muß, wenn es damit Ernst werden soll, im Wesentlichen die bekleidete Gestalt vorziehen. Mit der geistigeren Behandlung muß auch die Schaam des Geistes an seinem Körper, eine nothwendige Folge seines tieferen Bewußtseins, in der Kunst geltend werden und es entspringt ihr daraus unmittelbar das Motiv, eben durch den Gegensatz des Verhüllten die unverhüllten edelsten Theile zu heben. Wir haben von der sinnlichen Wirkung der Farbe in und zu §. 652 gesprochen; es ist natürlich, daß sie in der Darstellung menschlicher Nacktheit besonders leicht in pathologischen Reiz übergeht. Keineswegs kann es darum der Malerei versagt sein, das Wundergewächse des Körpers auch in der Zusammenwirkung seines warmen Farbenlebens mit dem Reize der Formen zu enthüllen, ohne darum den Ausdruck höher, als zu einer Stimmung unschuldiger Sinnlichkeit zu steigern; allein das Schwere ist eben, die volle Sinnlichkeit selbst unschuldig darzustellen und durch die Höhe der Kunst jeden Anreiz zur Begierde im Zuschauer vor der Bewunderung des Meisterwerks der Natur niederzuhalten; was ein Titian vermag, das kann nicht Jeder. Es bleibt aber dabei, daß die bekleidete Gestalt der malerischen Auffassung mehr entspricht, und das veränderte Stylgesetz bedingt nun auch eine andere Art von Gewandung, als das der Plastik: wenn die Formschönheit an sich nicht mehr das Bestimmende in der Auffassung ist, so muß die Forderung fallen, daß das Gewand als ein Echo, ein fortgesetzter, vervielfältigter Rhythmus der organischen Bildung erscheine. Es mag da den Körper härter, schärfer umschnüren, dort willkührlicher von ihm abschweifen; der Menschengeist, der jenes schöne Gleichgewicht verlassen hat, darf und soll sich auch dadurch ausdrücken, daß er freier mit seinen Umhüllungen spielt; Farbe, Schmuck edler Metalle,

Verbrämtes, Gesticktes u. s. w. leiten auch hier das Auge von der Form ab auf Reize anderer Art. Die Faltengebung wird von dem plastischen sich in einer Weise unterscheiden, welche dem entspricht, was im vorh. §. über das malerische Vermeiden des Neuen in Bauwerken und Geräthen gesagt ist; getragener, gebrauchter wird das Kleid sich in ein Faltenwerk legen, das mehr ein bequemes Einwohnen des Menschen in dieß sein nächstes Haus ausdrückt. Allerdings darf dieß nicht zu weit gehen; auch die Malerei muß sich bedeutende Faltenmassen vorbehalten, deren Lauf und Form nicht blos vom Schneider, sondern von der organischen Bildung bedingt ist, nicht durch Zufälle kleinlich zerknittert, sondern kräftig fließend erscheint, und das Anliegende, was im malerischen Styl neben dem frei Fließenden zum Rechte kommt, muß in den Haupttheilen ganz anliegend sein und nicht in verkehrter Weise vom Glied wieder abweichen. Der Maler meine nur nicht, unter der Kleidung Unverständniß der organischen Form und schlechte Zeichnung verstecken zu dürfen; der rechte Zeichner zeichnet auch die bekleidete Figur in seiner Skizze nackt und bestimmt danach die Falten. Die freiere Behandlung der Tracht, die trotzdem malerisches Gesetz bleibt, kann im Allgemeinen auch als physiognomisch bezeichnet werden; noch mehr der bestimmtere Ausdruck, den auch hier noch das Individuelle hinzubringt: wie Einer den Hut auffetzt, zerknüllt, verbiegt, wie er den Mantel umschlägt u. s. w. Auch in den Waffen dürfen sich nun härtere und phantastischere Formen zeigen. — Diese ganze Auffassungsweise gilt nun zunächst dem im engeren Sinne malerischen Styl. Natürlich ist es aber gerade das menschliche Gebiet, worin auch der plastische Styl das ganze Recht seines Bestands neben jenem geltend macht. Wir haben die bloße Relativität seiner Berechtigung, seine Pflicht, ein ungleich stärkeres Maaß des Naturtreuen und Individuellen, als Marmor und Erz es zuläßt, in sich aufzunehmen, erkannt; auch die Styllehre kann hier in das Einzelne nicht tiefer gehen, wenn sie nicht zu sehr der Geschichte vorgreifen will. Wir werden sehen, wie sich selbst die antike Malerei, die im strengsten Sinne plastisch ist, doch von der eigentlichen Plastik unterscheidet; wir werden in reicher Ausbildung den plastischen Styl in Italien gegenüber dem ächt malerischen in Deutschland und den Niederlanden sich voller und voller mit seinem Gegensatze schwängern sehen, bis Correggio und die Venetianer an die Schwelle des Uebergangs in den letzteren treten. Bis dahin bleibt jedoch der Gegensatz trotzdem, daß er ein Gegensatz innerhalb des vom Mittelalter überhaupt betretenen malerischen Standpuncts ist, und trotz seiner weiteren Milderung klar und bestimmt. Die Madonnen, die würdevollen Männergestalten der großen italienischen Meister, insbesondere des Raphael, sind in gewissem Sinn plastische Naturen, aber darum keine Götter und Göttinnen; es waltet der

reinste Reiz, die streng gemessene Kraft der Linie in den Formen und doch ist Alles malerisch individuell und bewegt; neben den Idealgestalten breitet sich zudem eine Welt von markirten, porträtartigen Charakteren aus, die dem ächt malerischen Style noch viel näher steht, und doch zeigt der erste Blick auf die Deutschen und Niederländer den tiefen Unterschied der Stylprinzipien. — Es leuchtet nun ein, wie ganz anders die Malerei durch ihr Stylgesetz zum Bildniß und zum geschichtlichen Stoffe gestellt ist, als die Sculptur. Kann ja doch ihre ganze Auffassung Bildniß-artig genannt und gesagt werden, sie müsse auch die in direct idealen oder sonst allgemeineren Zusammenhang gestellte Persönlichkeit dem Porträt nähern; zum geschichtlichen Stoffe aber verhält sich das Porträt wie der Baustein zum Gebäude. Wo das Feld der Bildnerkunst sich zu Ende neigt, da beginnt erst in ganzer Breite das Feld der Malerei.

§. 680.

Doch ist nicht die ganze Thierwelt für die Malerei darstellbar und nicht jede Abweichung vom reinen Typus, Entstellung, Zerstörung der menschlichen Gestalt läßt sich durch die Mittel der Malerei ästhetisch auflösen; auch ein hoher Grad von Mechanisirung der Culturformen bereitet ihr schwere Hindernisse.

Es ist der Mangel an wirklicher Bewegung und die Unmöglichkeit, von der Gestalt auf den Ton abzulenken, was auch die hier bezeichneten Grenzen steckt. Zu §. 295, ₁. ist berührt, wie der Maler sehr kleine, unreif gebildete Thiere noch einzeln anbringen kann; eigentlich aber zählt die untergeordnete Thierwelt nur in Massen und hier hat auch die Malerei ein Ende, denn es ist klar, daß sie z. B. mit Insectenschwärmen nichts anzufangen weiß. Bei Wasserthieren kommt hinzu, daß dem Auge das Element nicht in dem Grade durchsichtig ist, um seine Bewohner darzustellen, wenn auch ihre Gestalt und seelisches Leben so viel Bedeutung hätte, um es zu thun; sie müssen daher, um sie zur Darstellung zu bringen, aus ihrem Elemente gerissen und in anderweitigen Zusammenhang gebracht werden. — Daß Häßlichkeit der Bildung auch in der Thierwelt ein Hebel des Furchtbaren und Komischen werden kann, versteht sich; das Häßliche der Zerstörung, Auflösung führt der §. der Kürze wegen erst bei der menschlichen Welt auf. Was nun dieß höchste Gebiet des Schönen betrifft, so gilt trotz dem erweiterten Umfang auch für die Malerei die äußerste Grenze in Aufnahme der Racen, wie sie in §. 324, ₂. bestimmt ist: die stark gegen das Thierische hin abweichenden Formen werden anders, als in Contrastwirkungen, nicht zu verwenden sein. Aber auch in

der Aufnahme von häßlichen Abnormitäten, Verkrüpplungen, Entstellungen durch Krankheit, gräßlichen Wunden, Tod, Verwesung ist der Malerei eine Grenze gesteckt, wo furchtbare oder komische Wirkung nicht mehr hinreicht, zu einer Fesslung dessen, was der Dichter rasch an der innern Vorstellung vorüberführt, auf der ruhenden Leinwand zu berechtigen. Mit dem Krüppel auf einer von Raphael's Tapeten versöhnt sich das Auge trotzdem nicht, daß er nur der Stoff ist, an welchem die Wunderkraft des Apostels sich geltend machen soll; die Pestkranken in dem Bilde von Gros (Napoleon im Pesthause von Jaffa) gehen weit über das zulässige Maaß des Naturalismus; die Stadien der Verwesung malte nur die Naivetät unreifer Kunst (z. B. Orcagna im Campo Santo zu Pisa) und das Zuhalten der Nase, wie es oft bei Darstellungen der Auferweckung des Lazarus vorkommt, fixirt im Bilde des Eckels den Gestank, der in einem ästhetischen Ganzen nur momentan und nur in der innern Vorstellung auszuhalten ist, es erregt durch Vormachen des Eckels gerade unsern Eckel. Nicht ebenso ein Fehler der Naivetät ist es, wenn ein moderner Maler zwei Leichen Enthaupteter mit einer zwar sparsamen, doch durch furchtbare Wahrheit schneidenden Bloslegung des Grassen im Mittelpuncte eines historischen Bildes vor uns hinlegt. Man darf solche Darstellung des Todes nicht an sich angreifen, sondern nur den Grad des Anspruchs, den sie im Ganzen des Bildes macht; es mag da an solchen Theilen, welche uns durch erhebenden Ausdruck mit dem Grassen versöhnen, nicht fehlen, wenn sie aber nicht in der Stärke vortreten, daß sie es in den Hintergrund drücken, so ist das ästhetische Gesetz verletzt, zumal da man nicht einen Nachschimmer des hohen Friedens in solche Leichname legen kann, wie in den Leichnam Christi. — In der Tracht haben wir die Malerei ungleich weniger wählerisch gefunden, als die Sculptur, doch auch bereits Forderungen gestellt, aus denen hervorgeht, daß die Bekleidung, die unter dem Scheine, dem Körper zu folgen, ein falsches Bild seiner Glieder gibt, d. h. die moderne, auch für sie ein Kreuz sein muß. In einem ernsten Bilde ist sie kaum, in einem ernsten, das zugleich monumental ist, gar nicht zu brauchen. Aehnlich verhält es sich mit den phantasielosen Formen der Geräthe u. s. w. und im höhern Gebiete der Culturformen mit der Abtödtung der geselligen Lebendigkeit in der Erscheinung des Menschen selbst. Freilich stellt sich dieß anders in der komischen Gattung überhaupt und speziell in der Caricatur; aber der Spott auf das Unästhetische ist eben gerade die Verurtheilung desselben vor dem Forum der höheren Kunstaufgabe.

§. 681.

Wie die Malerei überhaupt von einem Geiste der Bewegtheit durchdrungen ist, so wird sie im ächt malerischen Styl auch die wirkliche Bewegung mit Vorliebe entfalten, wogegen der plastisch malerische neben dem Bilde statuarischer Ruhe, das ihm zwar vorzüglich zusagen muß, wohl auch reiche Bewegung darstellen wird, doch so, daß sie von jener als einer in sie herüberwirkenden Kraft gehalten ist. Beide aber haben die Behandlung zu vermeiden, welche sich für die Bildnerkunst aus dem einzuhaltenden Gleichgewicht ergibt.

Der malerische Styl ist bewegt auch ohne eigentlich dargestellte Bewegung, wie der plastische ruhig ist mitten in der Bewegung. Im Ueberschusse des Ausdrucks über die Form liegt an sich eine gewisse Unruhe des Verhältnisses, die sich der ganzen Haltung des Dargestellten auch in der Ruhe mittheilen muß. Es ist ein Zittern, Strahlen, Wallen von innen heraus, ein Fluthen des Lebens über die Ufer der festen Form, wie ja hier die ganze Natur ein wogender, bebender Schleier ist, aus welchem eine Geisterwelt hervordämmert, hervorblitzt. Man betrachte nur die ganz ruhig gehaltenen Porträts eines Rubens, van Dyk, Rembrandt: sie haben alle den geistreichen Wurf der Bewegtheit, als haben sie sich eben hergewendet, als schwebe eben ein Wort auf ihren Lippen; aber die Landschaft selbst in ächt malerischer Behandlung sieht aus, als wollte sie eben etwas sagen, oder als gebe sie ein Räthsel auf und halte seine Lösung noch zurück. Aus diesem allgemeinen Charakter der Bewegtheit folgt denn auch, daß die Malerei die wirkliche Bewegung (die sie ja in jeder Ausdehnung wiederzugeben durch ihre Mittel befähigt ist, vergl. §. 651) ebenso prinzipiell darzustellen liebt, als die Bildnerkunst die Ruhe. M. Angelo ist malerisch in der Bildhauerei, weil er allen Figuren den bewegten Wurf gibt, er ist sculptorisch in der Malerei, weil er die Form, insbesondere den Muskel, über das stellt, was die Farbe ausdrückt, allein die tiefe Bewegtheit und der Sturm der wirklichen Bewegung, der durch seine Gemälde braust, weist ihnen dennoch ihre Stelle wieder entschieden im malerischen Gebiet an. Er kennt aber auch eine großartige Ruhe, wie seine Sibyllen, Propheten, Vorfahren der Maria bewiesen: jene Stärke des Formprinzips und diese statuarische Ruhe lassen trotz der übrigen Bewegtheit keinen Zweifel, daß er zur plastisch malerischen Richtung gehört. Dieß Beispiel hat uns denn auf den Gegensatz des ächt malerischen und des mehr plastischen Styls geführt, wie er auch in diesem Gebiete sich aussprechen muß. Allerdings liegt es tief im Wesen des letzteren, daß er die statuarische Ruhe edler und charaktervoller Gestalten liebt, aber es fließt auch streng aus dem Wesen der Malerei, daß man nicht ebenso wie

im Gebiete der Gestaltenschönheit an sich einen geschichtlichen Styl nennen kann, der so sehr sein Höchstes in der plastischen Ruhe geleistet hätte, daß er sich mit dem eines Phidias vergleichen ließe, welcher zwar auch in reicher Bewegung sich ausgebreitet, aber seinen Triumph in majestätisch ruhigen Göttergestalten gefeiert hat; Raphael, der zwar die florentinische Zeichnung, die umbrische Innigkeit des Ausdrucks und der Farbe in sich vereinigt, aber doch den Nordländern gegenüber auf der plastischen Seite steht, ist in gleicher Ausdehnung Meister der feurig bewegten Handlung wie er in seinen heiligen Familien und im oberen Theile seiner Disputa als der reinste Maler der idealen Ruhe verklärter Gestalten erscheint. Vergleicht man jedoch die Bewegtheit, die auch der plastische Styl entfaltet, mit dem brausenden, sausenden Geiste eines Meisters im streng malerischen Style, wie Rubens, so erkennt man, daß dort mitten in der stärksten Bewegung selbst ein dämpfender Regulator wirkt, eine Haltung innerer Gewichtigkeit, die aus dem Bilde der wirklichen Ruhe herübergenommen ist, ähnlich wie in der Bildnerkunst, ein gemessnerer, breiterer tonor, während umgekehrt, wie wir gesehen, jener andere Styl mitten in der Ruhe einen bewegten Wurf hat. Gerade aber im sculpturähnlichen Bilde der wirklichen plastischen Ruhe zeigt sich nur um so bestimmter der Unterschied von der Bildnerkunst. Jetzt nämlich leuchtet auf concrete Weise ein, daß in der Malerei nicht mehr die Rede sein kann von jenem feinen Herüberwirken der Rücksicht auf das empirische, materielle Gleichgewicht in die Darstellung (vergl. §. 649, ₂.). Gemalte Figuren, welche so behandelt sind, drohen gerade zu fallen, weil sie das, was sich hier von selbst versteht, ausdrücklich hüten zu müssen scheinen.

§. 682.

Der malerische Ausdruck hat nun die ganze reiche Welt von Erregungen, Eigenschaften und Zuständen, welche auf dem Boden der in sich gegangenen, aus der naiven Einheit mit ihrem Sinnenleben und der umgebenden Welt gelösten Subjectivität (vergl. §. 652—655) sich erzeugt, spezieller zu entfalten. Das Gebiet der Physiognomik kommt jetzt in dem vollen Sinne von §. 340 zur Darstellung. Diese Auffassung des Seelenlebens spricht sich in den feineren Mitteln der durchgeführteren Gebärdensprache, des kleinen Mienenspiels, der Behandlung des Auges und der Gesichtsfarbe aus; durch dieselben verdoppelt sich die Wirkung der über den ganzen Körper ergossenen Bewegung des heftigen Affects, der auch in seinem stärksten Grade nicht ausgeschlossen ist. Doch ist die Malerei mehr auf die Darstellung gemischter, als einfacher Affecte gewiesen. An dieser Vertiefung und bunteren Brechung muß auch der Ausdruck

schlichter Einheit mit sich und naiver Sinnenheiterkeit, wie solche dem mehr bildnerischen Style zusagt, sich betheiligen.

Die Lehre vom Styl hat, nachdem in der allgemeinen Darstellung die wesentlichen Grundlagen entwickelt sind, auch hier nur die concreteren Ergebnisse zu ziehen und so den Gegensatz gegen die Styl-Aufgabe der Bildnerkunst (vergl. §. 605, z. 624) in volles Licht zu stellen. Wir haben gesehen, daß die Malerei es mit der in sich concentrirten Subjectivität zu thun hat, die sowohl innerlich aus ihrem eigenen Sinnenleben, wie auch als ganze Persönlichkeit aus der substantiellen Einheit mit der sittlichen Welt des Volkes, Staates sich zurückgenommen hat und diesen Bruch wieder in Versöhnung aufhebt oder zum Bösen steigert oder in unendlichen Formen halbgelöst in sich trägt. Es ergibt sich hieraus nun im Bestimmteren zunächst überhaupt eine ganze Welt von Stimmungen, Affecten, Eigenschaften als Aufgabe für die malerische Behandlung des Ausdrucks, die wir als unzugänglich für die Plastik erkannten. In trefflicher Weise, nur zum Theil schon mit zu bestimmter Beiziehung des romantisch religiösen Ideals hat Hegel diese Welt dargestellt (Aesth. Th. 3 S. 31 ff.) Die Plastik kann nicht darstellen die Schaam im tieferen Sinne, wie sie auf dem Bewußtsein ruht, das der zu sich gekommene Geist von den thierischen Bedingungen seines Leibes und deren Fortsetzung in den Trieben der Seele hat; sie kann nicht darstellen ein tief, mystisch versenktes Träumen und Brüten in sich oder das Gegentheil, eine augenblickliche, leicht spielende Zerstreutheit; nicht die Welt der Liebe, wie sie dem innerlich gewordenen Menschen aufgegangen ist, sei es Geschlechterliebe, Menschenliebe, Versenkung in das Meer der ewigen Liebe, Andacht; auch nicht die unendliche Welt der Schmerzen, durch welche ein Gemüth kann hindurchgehen müssen, bis es den Kampf zwischen dem Trotze seiner Subjectivität, die ein Unendliches für sich sein will, und der Sehnsucht, sich an ein Anderes, sei es Geliebte, Freund, Menschheit, Gottheit, aufzugeben, durchgekämpft hat; nicht die Hölle der Reue, Zerknirschung, die tiefe Wehmuth, das unendliche Seelenweinen; nicht einen Sturm des Leidens von außen, das seine ganze Bedeutung erst erreicht, indem es zum innern, unendlichen Leiden wird, gegen das nun der Geist seine reine Willenskraft, seinen geheimen Schatz von Liebe, von Glauben an die Idee aufbietet, aber auch nicht die Seligkeit in der Hingebung, im Sieg, in der Versöhnung; sie kann das beharrende Sträuben des Eigenwillens, die Formenwelt des tief innerlichen Trotzes, Hasses, die hämische List, die Wildheit und die geheime oder offene Verzweiflung des Bösen nicht in den Marmor graben; sie kann etwas von dem Allem, aber immer ohne die aus der vertieften Form des Bewußtseins erst entspringende Resonanz

der innern Unendlichkeit. Für diese neue Welt des Ausdrucks bietet nun der malerische Styl das ganze feinere System der Mimik und Physiognomik auf, das die breiter ausholende Bildnerkunst kaum an den Grenzen berühren kann: der Physiognomik, welche jetzt nicht nur die angebornen Züge, sondern auch das ganze Feld ihrer Veränderungen zum Gegenstand hat, die aus dem Innern fließen und sich mit dem Angeborenen durchdringen, — wobei wir nur vom Gesammtbilde der Züge, wie sie sich zum Charakter zusammenschließen, vorerst noch absehen. Jetzt, da die Farbe mitwirkt, kann ein Ruck, die Spannung oder Schlaffheit eines Häutchens, ein Fältchen die tiefsten Veränderungen im Ausdruck hervorbringen. Insbesondere tritt nun der Mundwinkel, die Parthie um das Auge, das Auge selbst in seine volle Bedeutung; das Spiel der Hände wird im feineren Detail geltend. Man bedenke u. A., wie der böse Wille im Ganzen und Großen seiner mimischen Erscheinung, eben dem Gebiete, das der Plastik allein offen ist, sich beherrscht, dagegen nun in diesem feineren Theile die lauernde Bosheit und Gemeinheit sich verräth; wie sprechend ist z. B. das niederträchtige, feine Falten-Netz am äußern Augenwinkel des Pharisäers auf Titian's Bild vom Zinsgroschen! In Leonardo's da Vinci Abendmahl treten uns auf den ersten Anblick lauter glänzende Augen, gesticulirende Hände entgegen. Bei dem Auge wirkt nun namentlich auch die Art, wie seine Höhle heller gehalten oder in Schatten gestellt wird; durch die Schattenstellung haben namentlich Pietro Perugino, Fra Bartolomeo den ihnen eigenthümlichen Ausdruck, jener die tief verschleierte, wehmüthig selige Dämmerung des Gefühlslebens, dieser die prophetische Verzückung erzielt; Raphael hat in der sixt. Madonna durch grünlich dunkelnde Schattenringe um das Auge und überhaupt durch eine unsagbare und doch mit den wenigsten Mitteln ausgeführte Behandlung dieser Parthie den doch so menschlich gesunden, in unbefangen vollem Dasein athmenden Köpfen ein süßes, wunderbares, himmlisches Kranksein gegeben: aus dem innersten Himmel so eben herschwebend zu den Heiligen, die für ihre Gemeinde auf Erden Schutz erflehen, scheinen sie sagen zu wollen: kein irdischer Name nennt, keine Lippe kann stammeln, was Herrliches wir schauen; verzehrt ist unser Irdisches und doch lebt und schwebt es in Wundern der Verklärung! — Die Wirkung des Auges selbst, des Weißen, des Sterns, des Lichtpuncts wird eben durch diese Behandlung des Umgebenden erst vollendet; die unendliche Welt von Unterschieden des Ausdrucks, wie sie in diesem Focus der Ausstrahlung des innern Lebens liegt, entzieht sich nun aber jedem Versuch einer auch nur ungefähren Verfolgung des Einzelnen. Man bedenke die zahllosen Arten und Abstufungen der Färbung, Reinheit, Durchsichtigkeit der weißen Haut und der Iris, der Lichtheit, Schärfe oder Trübe des Lichtpuncts,

des gramvollen Erlöschens, des kraftvollen Aufleuchtens, der Drehungen des Apfels nach den Seiten, seines Herausquellens, Einsinkens, man bedenke, wie sogar eine mäßig ungleiche Stellung der Augäpfel dienen kann, den Ausdruck eines tiefen Insichseins hervorzubringen, das sieht, ohne zu sehen, (der altdeutschen Schule ist dieses absichtlich gegebene feine Schielen durchaus gemeinsam); oder wie eine unbestimmte, zerflossene Art, den Rand der Iris zu behandeln, in den visionär aufgefaßten Gestalten des Fra Bartolomeo wesentlich den Eindruck eines verzückten Rotirens der Augen unterstützt. Auch über die Haare ist hier noch zu bemerken, wie ihre nähere Textur, Gerolltheit oder Straffheit, Fülle oder Dünne bis zur Kahlheit bei dem Ausdruck der Stimmung und Zustände mitwirkt; äußere Motive können hinzugezogen werden, wie z. B. bei Pietro Perugino öfters ein sanfter Wind, der von den verklärten, goldenen Höhen, aus denen himmlische Gestalten niederschauen, herweht, die obersten Löckchen sehnsuchtsvoll aufblickender Menschen oder der herschwebenden Engel leicht aufwühlt: ein Motiv von eigenthümlich stimmungsvoller Wirkung; auch Raphael hat es öfters, namentlich bei dem Christuskinde auf dem Arm der sixt. Madonna. Endlich ist nun der malerische Styl auch an Tönen des Colorits, wie es sich über den ganzen Körper, vorzüglich aber über das Angesicht verbreitet, unendlich reicher, als es dem gröberen Auge scheinen mag. Erblassen und Erbleichen sind gegenüber dieser Welt von Unterschieden noch einfache Gegensätze. Das äußerste Leiden der Seele und des Leibs z. B. zieht unbeschreibliche Schauer von grauen Tönen um Auge und Schläfe zusammen, verbreitet sie über die ganze Haut; die Gemeinheit hat ein fahles Erdcolorit, der Seelenadel eine klare Durchsichtigkeit, frohe Sinnenlust eine Blutwärme, die wieder in zahllose Nüancen sich theilen kann. — Wenn nun die Malerei mit diesen feinen Waffen ihre tiefen Wirkungen hervorbringt, so hat sie darum nicht das schwere Geschütz der durch die ganze Erscheinung heftig ergossenen Bewegung des Affects zu meiden, vielmehr fallen ja auch hier, nachdem schon gezeigt ist, wie sie die gewaltsamste sinnliche Bewegung abgesehen vom Ausdruck entfalten darf, die Schranken, welche der Sculptur gesetzt sind: sie hat nicht mit so strenger Form, wie diese, in der Excentricität der Leidenschaft den Schwerpunct des Charakters zu hüten, sie kann ihn retten durch einen bloßen Blick, ja durch den beruhigend ruhigen Ausdruck einer zweiten, dritten Gestalt. Doch liegt der Unterschied vom Style der Bildnerkunst nicht sowohl im Maaße der Bewegung im Ganzen und Großen; wir haben an einem Laokoon gesehen, was diese wagen darf; er liegt vielmehr in der Verbindung der kleinen Bewegungen mit den großen, in der Spezialisirung der letzteren. Der Krampf der Wuth oder des Leidens erreicht seine Furchtbarkeit erst, wenn er jeden Nerv durchbebt, das An-

gesicht in einen Schlangenknäuel von Einzelfalten zusammenzieht, aus dem Auge wie ein Bündel von Pfeilspitzen oder ein gebrochner, dünner Strahl unendlichen Flehens blickt. Im Besitze dieser vielfältigen Mittel wird die Malerei jedem Affecte, so stark er sein mag, die Gestalt der Einfachheit nehmen und ihn in ein volles Concert von Tönen verwandeln, sie wird aber auch wirklich die Erscheinung jener Affecte aufsuchen, in welcher sich nicht nur Verschiedenes, sondern selbst Entgegengesetztes durchdringt: sie wird die Widersprüche der psychischen Verwicklung suchen, die Momente, wo Bescheidenheit und Stolz, Angst und Zorn, Zweifel und Entschlossenheit, kurz jedes scheinbar unvereinbare Paar, begleitet von einer Welt verwandter Empfindungen sich im Gemüthe begegnet. Die Kreuzungen sind hier im Ausdruck ebenso zu Hause, wie im Colorit. — Der Gegensatz der Style spielt nun seine Rolle natürlich in voller Stärke auch auf diesem Gebiete. In dem Bilde einer naiveren, ungetheilteren, harmloseren Menschheit, wie es uns aus der Behandlung des Ausdrucks im plastisch malerischen Styl entgegentritt, wird jene Kleinwelt der Mimik und Physiognomik, die der streng malerische so wirksam anwendet, gegen die wesentlichen Grundzüge zurückstehen, in engerem Maaße ausgebildet sein. Er wird eine Stelle einnehmen nicht ganz in der Mitte zwischen der antiken Schauspielkunst in der Maske und der modernen, die jeden Zug der wirklichen Persönlichkeit mit allen seinen Einzelheiten in Bewegung setzt, sondern um ein Weniges der ersteren näher. Man wird den Eindruck von seinen Gestalten und Köpfen empfangen, daß, verglichen mit dem Werke der Plastik, doch der Ausdruck der augenblicklichen Möglichkeit eines Bruchs der ruhigen, auch in der Leidenschaft unverlorenen Harmonie da sei, den aber die natürliche Anmuth und die einfach gediegene Würde auf der Schwelle stetig zurückhalte. Diese Anmuth und Würde wird sculpturähnlich und doch verglichen mit der wirklichen Sculptur ungleich innerlicher sein. Die Anmuth wird auf ein tieferes, innigeres Wohlwollen, auf eine universalere Menschenliebe hinweisen, denn der Blitz des Geistes kommt in der malerischen Darstellung immer aus Tiefen, die weit über die Besonderheit vereinzelter Kreise des Weltganzen hinausreichen; selbst im Gebiete des harmlosen Lebens, im Glück der Natur wird aus den Augen einer sinnenfrohen Menschheit eine Erwärmung des tiefsten Seelenlebens, eine Seelenfreude leuchten, die uns doch ankündigt, daß es hier auch eine Sehnsucht und einen Schmerz gebe, die einer Aphrodite, einer Bacchantin fremd sind; die männliche Würde aber wird uns durch ihr Sinnen und ihre Falten von andern Kämpfen erzählen, als die Feldherrn, Staatsmänner, Redner der plastischen Welt; und entfesselt der plastisch auffassende Maler den Sturm der Leidenschaft, so wird er wohl einfacher ein, die gemischten, scheinbar widersprechenden Affecte lieber meiden,

aber doch wird auch aus den weniger in's Einzelne durchgeführten Zügen ein inneres Unglück, eine Empörung der Tiefe blitzen, die der Meisel nicht kennt.

§. 683.

Die Malerei hat aber auch in diesen Gebieten ihre Grenze. Sie soll heftige sinnliche Bewegung nicht mit Absichtlichkeit aufsuchen, die Leidenschaft nicht zu Formen des Ausbruchs steigern, welche nur durch Mitwirken des furchtbaren Tones und der wirklichen Bewegung erträglich sind. Sie kann durch die Mittel des Ausdrucks überhaupt keine Seelenthätigkeit darstellen, die nur durch Worte verständlich ist, sonst verirrt sie sich in die Dichtung oder sogar über das Aesthetische hinaus in das Gebiet des Wahren. Auch Empfindungsmomente, welche sich in die Innerlichkeit des Tons und Worts zurückziehen, kann sie nicht fesseln, ohne sich in den Bereich der empfindenden Phantasie zu verlieren.

Die Verirrungen, welche der Malerei nahe liegen, sind zu §. 658 im Allgemeinen angedeutet; nach einer Seite haben wir dieselben im weiteren Verlaufe näher kennen gelernt: der Rückgriff in die Plastik hat seine Erläuterung gefunden und, sofern er in der Uebersteigerung des Colorits liegt, der Vorgriff in das Musikalische. Der wichtigste Theil der Fehltritte liegt nun aber auf dem Gebiete der Bewegung und des Ausdruckes. Die Reihe derselben beginnt mit der zu großen Vorliebe für heftige oder überhaupt durch Verwicklung, Verkürzungen schwierige Bewegung und Stellung. Man kann zunächst nicht sagen, daß eine solche Neigung in eine bestimmte andere Kunst übergreife, sie erscheint einfach als einer der Puncte, wo eine an sich berechtigte Auffassung und starkes Selbstgefühl des künstlerischen Könnens sich unvermerkt in Prahlerei und Manier verrennt, wie bei M. Angelo, dessen späteres Uebermaaß im Aufsuchen solcher Zeichnungs-Schwierigkeiten von der ursprünglich wahrhaft erhabenen Gewaltigkeit und furchtbaren Bewegtheit seiner innersten Anschauung ausging. Doch macht sich in dieser Behandlungsweise allerdings auch ein Auflockern der Grenzen der ganzen Kunstform nach verschiedenen Seiten hin sichtbar. In gewissem Sinne nach der Seite der Bildnerkunst, denn obwohl derselben Ruhe mehr entspricht, als heftige Bewegung, so liegt doch in solcher Bravour, da es sich hauptsächlich um ein Formen-Aufzeigen handelt, etwas Plastisches, ein Uebermaaß plastischer Auffassungsweise; mehr musikalisch gemahnt durch die Weichheit der Formen, die Art der Gegenstände, des Ausdrucks, das Spiel der Verkürzungen bei einem Correggio und das Meiden bestimmter, fester Stellungen

bei manchen Neueren, z. B. den Engländern. Man kann nun überhaupt von der Seite absehen, wonach es bei solcher Behandlung dem Künstler hauptsächlich darum zu thun ist, die Formen in allen Wendungen zu zeigen; dann erscheint eine über die Bedingungen des Gegenstands hinausgreifende Vorliebe für das Bewegte im Ganzen als ein Uebertritt in das innere Leben der Phantasie, wo alle Gestalten schwanken und schweben, und da dieß Leben ohne eigentlichen materiellen Niederschlag sich in Musik und Poesie darstellt, so stehen wir unmittelbar vor den bestimmteren Uebergriffen in diese Gebiete. Ein negativer Uebergriff in die Dichtkunst ist es, wenn der äußerste Krampf leidender oder handelnder Bewegung dargestellt wird, wie er einen Grad der Häßlichkeit bedingt, welcher nur einer Kunst erlaubt sein kann, die uns das Bild blos innerlich vorüberführt, die Vorstellung des furchtbaren Tons dazu gibt, in welchem das häßlich Furchtbare, was dem Gesichte geboten wird, eine auflösende Ableitung findet, und welche endlich das Bild überhaupt in einer Succession fortführt. Wie der Laokoon des Bildners nicht mit weitgeöffnetem Munde schreien durfte, auch wenn ihm sein Leiden mehr, als ein gepreßtes Stöhnen, erlaubte, so dürfte es auch ein gemalter nicht und der vor Schmerz brüllende Petrus von Rubens in Köln ist eine künstlerische Sünde, welche durch die rein äußerlich in den Trostbringenden Engelkindern hinzugegebene Versöhnung so wenig gemildert wird, als in so manchen andern Werken, wo für den fehlenden Seelen-Ausdruck der Erhebung über das Leiden dieses grobsinnlichere Surragot dienen soll. Die Märtyrer-Schindereien, die sich im Mittelalter und später die Kunst von dem stoffartigen Interesse der Religion dictiren ließ, sind ein grasses Beispiel der Verirrung in eine auch der Malerei verwehrte Steigerung des Häßlichen; hier fehlt nicht nur zum Körperschmerz der Ausdruck der geistigen Erhebung, sondern zwischen beiden auch der Ausdruck des Seelenleidens, in welchem, wie wir gesehen, die Malerei ganz besonders ihre Tiefe zu entfalten vermag. Positiv aber verirrt sich die Malerei in die Poesie, wenn sie malt, was zwar an sich anschaulich, aber ohne Worte nicht verständlich ist: Momente, wo ein Innerliches dargestellt werden soll, was in Figuren zwar ungefähr, aber nicht in der Bestimmtheit zum Ausdruck kommen kann, um welche es sich bei dem gewählten Stoff eben handelt. Man kann einen tiefbrütenden Menschen malen, aber nicht Hamlet, wie er den Monolog: Sein oder Nichtsein spricht, einen studirenden Forscher, aber nicht Newton, wie er das Gesetz des Falls entdeckt, zwei Frauen in gefühlvollem Gespräch, aber nicht Maria, wie sie mit Porcia, der Gemahlin des Pilatus, sich von der Glückseligkeit des ewigen Lebens unterhält (ein Gemälde von Hetsch, vergl. Göthe W. B. 43 S. 87), ein scherzendes Pärchen, aber nicht Uhland's Gedicht Hans und Grete, wo

ein Witzwort die Spitze des Ganzen ist, gerührte Zuschauer eines Drama, aber nicht ein Parterre, dem man ansehen soll, daß eben da Don Carlos aufgeführt wird u. s. w. Es wäre hier ein ganzes Klagelied über die namentlich jetzt so häufige Verirrung in der Stoffwahl zu schreiben. — Der Fehlgriff kann aber weiter gehen bis zu solchen Stoffen, welche zwar auch in einer Dichtung vorkommen können, aber nur als einzelnes Mittel, weil sie das Bild bereits in einem blos dienenden Verhältniß zum Gedanken anwenden, wozu eine ungefähre Vorstellung genügt, die sich der äußern Darstellung auch ganz entziehen kann. Hier fällt auch dieß weg, was die vorhergehende Art von Stoffen noch hatte, daß nämlich eine allgemeine Seite am Bild haftet, die noch darstellbar wäre, hier kann durchaus der Stoff als Ganzes nur durch das Wort ausgedrückt werden. Dieß ist das Gebiet der Vergleichung (§. 405). Die Parabel ist meist noch darstellbar, aber als Gemälde ist sie eigentlich keine Parabel mehr. Es kann nämlich das Bild, womit die Parabel ihre Lehre veranschaulicht, für sich eine gewisse selbständige Schönheit über das Lehrbedürfniß hinaus entfalten, wie z. B. das Bild vom Hirten, der ein verlorenes Schaaf aus dem Dornbusch rettet. Die Erklärung aber, die man bedarf, um zu wissen, daß es sich hier eigentlich nicht von einem Hirten u. s. w. handelt, geht weit über die bloße Notiz hinaus, wie ein Werk der bildenden Kunst sie erlaubter Weise zu seinem Verständniß voraussetzt. Es ist nur die Geläufigkeit der Bekanntschaft mit einer Parabel, die diesen Mangel verdecken kann. Man kann nicht oft genug sagen, daß das Kunstwerk sich selbst erklären soll. Die Darstellbarkeit hört aber ganz auf bei dem bloßen Gleichniß, das zudem nach Belieben auch ein Bild wählen mag, welches in der wirklichen Anschauung gar nicht vollzogen werden kann, wie das biblische vom Balken und Splitter; aber auch dieß hat man gemalt. Wir stehen hiemit wieder bei der allgemeinen Frage über die Darstellung abstracter Begriffe und abstract aufgefaßter concreter Begriffe. Hierauf antwortet in der Metaphysik des Schönen §. 16 und in der Lehre von der Phantasie §. 444 (von der Allegorie). In der That ist es nur die geistige Leichtigkeit, Beweglichkeit, der durchsichtigere Schein in der Darstellungsweise der Malerei, was für diese Kunst die Versuchung mit sich führt, Wahrheiten zu vergessen, welche aller Kunst gelten, sich recht grundsatzmäßig auf die Allegorie zu werfen und jene Gedanken-Malerei auszubilden, welche mit dem Verfall der Künste begonnen und in der modernen Wiederbelebung neuen Raum gewonnen hat. Sieht man das Wesen dieser Kunst genauer an, so zeigt es zwei Seiten, welche sich zu der Frage über eigentliche oder uneigentliche Darstellung grundverschieden verhalten. Die Kunstweise der Malerei ist wohl in gewissem Sinne mehr reiner Schein, als die der Sculptur (vergl. §. 650), aber

sie ist gerade durch das Aufgeben der schweren Materialität ebensosehr vollerer Schein, führt zur streng realen Bedingtheit des Daseins und weist daher jene mythische Abbreviatur ab, welche im Alterthum und Mittelalter als eine geglaubte noch concret war, in der neuern Zeit durch die auflösende Kraft der Kritik zur Abstraction der Allegorie sich erkältet hat. Dieß mußte beim Colorit schon berührt werden (§. 674 Anm.). Die Geschichte unserer Kunst wird erst in voller Klarheit zeigen, wie ihr inneres Gesetz sie trieb, das Mythische immer inniger in das menschlich Vertrauliche, ganz real Bedingte hereinzuführen, bis die Einsicht sich aufdrängte, daß dieses Gesetz andere Stoffe, d. h. die ursprüngliche Stoffwelt verlange. Gerade die Sculptur ist es vielmehr, die wir durchaus als Götterbildende Kunst kennen gelernt haben. Was nun die eigentlichen Allegorien betrifft, d. h. (um von unbeseelten Objecten hier abzusehen) sinnbildliche Personen und Handlungen solcher Personen, welche niemals streng zu den mythischen Wesen gehörten, sondern schon in der mythischen Zeit zwischen geglaubter Existenz und bewußter bloßer Gedankenhaftigkeit schwebten, oder welche sogar vom Einzelnen neu erfunden werden ohne weiteren Anspruch auf Wärme der Illusion, so mag es auch hier im Einzelnen geschehen, daß der Künstler durch innige Versetzung in die verklungene Form der Phantasie, welche mehr, als Allegorien, welche Götter und Geister schuf, ihnen einen mystischen Anflug, traumhaften Lebenshauch zu geben vermag, im Ganzen aber bleiben solche Bildungen doch in der Malerei viel unwahrer, als in der Bildnerkunst. Dagegen die Skizze, wie sie überhaupt das plastische Moment in der Malerei für sich fixirt, bewegt sich hierin freier, willkührlicher. Ebenso in der Farben-Ausführung die Freske gegenüber der Oelmalerei, denn sie führt die Erscheinungen nicht so innig in die volle Wärme des Lebensscheins herein, der die Wolkengebilde einer zweiten Stoffwelt durch die Kraft seiner Realität tödtet. Es ist die Ausführung mit allen Farbenmitteln in der Fülle des Scheins, was gegen Kaulbach's Zerstörung Jerusalems (das Staffelei-Bild) die Kritik herausgefordert hat, vorzüglich an diesem Werke zu zeigen, wie das Nebeneinander des geschichtlich Wirklichen und des theils Mythischen, theils Allegorischen sich gegenseitig todtschlägt und die Einheit zerreißt. So viel über die eine der oben unterschiedenen zwei Seiten. Die Freske ist es nun, welche uns zugleich auf die andere Seite der malerischen Darstellung führt. Sie benützt das Moment der Feßlung des Scheins an eine Fläche zur Ueberkleidung großer Räume. Dieß Moment ist es, was naturgemäßer zur gedankenhaften Darstellung führt, denn die umfassenden cyklischen Entfaltungen einer Idee, welche sich hier darbieten, können mindestens zur Verknüpfung und Zusammenfassung den Mythus und die Allegorie kaum entbehren. Hier mag denn die Wand-

malerei ihr größeres Recht an diese Stoffe, wie es an sich schon in ihrer Darstellungsweise liegt, unbefangen, doch bescheiden und ohne anmaßende Doctrin benützen. — Es geht aus allem Gesagten hervor, daß die plastische Stylrichtung es ist, welche vorzüglich versucht sein wird, in das Gebiet des Gedankenhaften zu gerathen, das keine wahre Verkörperung zuläßt. Die Skizze, die Freske gehört ja wesentlich zu diesem Style, der auf die Zeichnung sich stützt, und wir haben hiemit einen Beleg für den Satz in §. 676, a., daß derselbe, wenn er einseitig werde, sich in das körperlos Gedankenhafte verliere. — Der Schlußsatz des §. spricht noch von Uebergriffen in das Musikalische. Solche sind, wie gesagt, schon bei dem Colorit (auch bei der äußern Bewegung) erwähnt, nun aber handelt es sich vom Ausdruck im Zusammenhang mit der Stoffwahl: nur zu häufig hat man einen lyrischen Ton, Empfindungsklang, den der Text eines Lieds mit kurzen Worten in eine blos angedeutete Situation legt, mit der Ausführlichkeit der malerischen Mittel zu verkörpern versucht. Als Beispiel ist schon zu §. 543, als dieser Punct berührt wurde, Lessings trauerndes Königspaar angeführt; lyrische Momente aus Göthes Faust sind von Ary Scheffer dargestellt worden: so steht z. B. Mignon einfach da und man soll ihr ansehen, daß sie eben von dem Gefühl erfüllt ist, das in dem Liede: Kennst du das Land, oder: So laßt mich scheinen, sich ausspricht. Hier ist allerdings der Mißstand ein anderer, als in jenem Bilde Lessings: in diesem haben wir gegenüber dem zu Grund liegenden lyrischen Stoffe zu viel, in jenem gegenüber der malerischen Aufgabe zu wenig, es fehlt an der Ausführlichkeit der Situation, welche die Malerei fordert, weil sie den Menschen in die Beziehung auf eine Umgebung setzt. Auch ein episches Gedicht, wenn es, wie Klopstocks Messias, an sich mehr Musik als Poesie ist, gibt keinen Stoff für die Malerei. Allerdings gibt es durchaus lyrische Producte, die doch zugleich für den Maler ein ganz anschauliches Bild abwerfen, wie z. B. Schäfers Klagelied von Göthe; doch mehr nur für den Illustrator, Zeichner, Holzschneider. Uebrigens handelt es sich nicht blos von der Benützung gegebener Poesie oder Musik; der Maler kann überhaupt in den Fehler verfallen, blos musikalische Stimmungs-Momente darstellen zu wollen, oder einen Stoff, dem an sich die bildliche Objectivität nicht fehlt, vorher in die zerfließende Unbestimmtheit musikalischer Empfindungsweise zu tauchen und in entsprechender Styllosigkeit darzustellen.

§. 684.

Der eine Zeitmoment, an welchen die Malerei wie die Bildnerkunst 1.
und mit derselben Ausnahme (vergl. §. 650 und 613) gefesselt ist, soll auch

2. für sie der fruchtbare sein. Ihr entspricht vorzüglich der Augenblick der höchsten Spannung und sie ist dadurch der wirksamsten, gegenwärtige Handlung darstellenden Form der dichtenden Phantasie verwandt. Schon die mitdargestellte Umgebung fordert sie auf, von der einfachen zur bewegteren Situation und zur vollen Handlung fortzugehen, und erleichtert zugleich die Verständlichkeit derselben ohne die Hülfen, deren die Plastik bedarf. Doch hat sie sich hierin zu mäßigen, denn ihre Ausführlichkeit in der Ausbreitung des Sichtbaren gebietet ihr, den Gegenstand, mag er auch durch Straffheit der Wirkung seine Gegenwärtigkeit höchst fühlbar machen, unter den Standpunct der ruhigen Objectivität zu stellen, welchen die ihren Stoff als ein Vergangenes erzählende
3. Form der Dichtung einnimmt. Die Vortheile dieser Behandlung belohnen reichlich für diese und alle andern, durch die Schranken der Kunstgattung auferlegten, Verzichtleistungen.

1. Daß die Malerei trotz der größeren Freiheit und Leichtigkeit ihrer sämmtlichen Darstellungsbedingungen doch unter demselben Gesetze der Bindung eines einzigen Zeitmoments an den Raum steht, wie die Bildnerkunst, ist schon in der allgemeinen Erörterung aufgestellt; was zu sagen übrig bleibt, findet seine Stelle im gegenwärtigen Zusammenhang, wo wir uns mit der Weite der Bewegung und des Ausdrucks, die der Malerei geöffnet ist, aber auch mit deren Schranken beschäftigen. Die Malerei hat nun zwar eine stärkere Versuchung, als die Sculptur, dieselbe Person in einer Reihenfolge von Momenten auf Einem Bilde darzustellen; diese Versuchung liegt in den Abstufungen der räumlichen Ferne, welche durch einen naheliegenden Umtausch der Begriffe als Zeitfernen sich darzubieten scheinen; doch ist dieß nur für naive Zeiten eine Entschuldigung und was man einem Hans Memling nachsieht, darf sich der Künstler nicht erlauben, den die Bildung seiner Zeit über die Grundgesetze der Kunstgattungen belehrt hat. Dagegen hat die Malerei ihre ideale Abbreviatur der Zeit, wie die Sculptur: sie kann verschiedene Momente einer Handlung in Einen zusammenziehen, sie kann Personen aus verschiedenen Zeiten in Einer Composition zusammenstellen, und zwar nicht nur im mythischen Gebiete, wo sie natürlich mit der Sculptur in dieser Beziehung gleich geht (vergl. den Schluß der Anm. des §. 613), sondern auch im rein menschlichen: denn die Phantasie hat das Recht, auch ohne alle Anlehnung an einen positiven Glauben eine Art von idealem Raum und Zeit auszusondern, wo Ein Moment mehrere Stadien einer Handlung vereinigt und wo längst Geschiedene mit kürzlich Geschiedenen, ja mit Lebenden in Einem verklärten Kreis zusammentreten und die ihrem Wirken gemeinschaftliche Idee darstellen; Raphaels Schule von Athen ist ein solcher himmlischer Kreis ohne Mythus.

a. Die Malerei ist wie die Sculptur auf den fruchtbaren Moment gewiesen. Wir haben zu §. 613 drei Stadien unterschieden: Anlauf, vollen Ausbruch, Ablauf, und gefunden, daß der Bildnerkunst vorzüglich die dritte dieser Stufen zusagen muß. Die Malerei aber als eine Kunst des bewegten Wurfes, nicht der vorherrschenden Ruhe, als eine Kunst des zündenden Ausdrucks, des Affects, der leichteren Auflösung des Häßlichen wird ein anderes Gesetz haben, als die Sculptur. Natürlich wird sie den Moment des vollen Ausbruchs weniger scheuen, als diese; der Bethlehemitische Kindermord, die Ermordung der Kinder Eduards mag in vollem Laufe des Schrecklichen zur Darstellung kommen. Allein nicht nur hat das Häßliche auch für sie ein Maaß, nicht nur fühlt man auch bei ihr stark genug den Mangel des mitwirkenden Tons und der wirklichen Fortbewegung, sondern sie theilt mit aller bildenden Kunst das Gebot, auf die Phantasie so zu wirken, daß ein noch Stärkeres, als das Dargestellte, mit der ganzen Kraft der Unendlichkeit innerlich vorzustellen übrig bleibt. Daher ist es ächt malerisch, wenn ein bekanntes französisches Bild den Bethl. Kindermord in einer einzigen Mutter darstellt, die in namenloser Bangigkeit in einer Ecke zusammengekauert ihr Kind krampfhaft umfaßt, während man im Hintergrunde die Mörder nahen sieht, oder wenn Delaroche den Moment der Ermordung der Knaben im Tower wählte, wo sie aufgeschreckt von einem Geräusch, das durch ein bellendes Hündchen angezeigt ist, in Todesangst von ihrem Lager nach der Stelle sehen, woher man die Tritte des Mörders vernimmt; doch hat auch Hildebrand zwar den ersten Schritt der Ausführung des Mords, aber nicht das Ersticken selbst dargestellt. Solche straffe Spannung, solche Stellung auf die haarscharfe Schneide des Messers ist durch und durch d r a m a t i s c h und die Malerei erweist sich als tief verwandt diesem Zweige der Dichtkunst, während die Sculptur von epischem Geiste getragen ist. Das Drama wirkt als gegenwärtige Darstellung ganz auf den Moment, faßt eine Summe von Hebeln in eine Spitze zusammen, die es mit der ganzen Kraft der Gegenwart scharf und straff in die Seele des Zuschauers treibt; das Epos kühlt allen Stoff in den ruhigen, klaren Wassern der Vergangenheit ab. Gegenwärtig in vollem Sinne des Worts ist alles Werk der bildenden Kunst und wir werden das Drama als eine Wiederherstellung dieser Form innerhalb der Poesie erkennen; aber die Sculptur senkt trotz der handgreiflicheren Form, welche das Gegenwärtige in ihrem Werk annimmt, durch ihre Versteinerung die Gestalt wieder in die krystallene Grotte, den kühlen Meeresgrund des Vergangenen, die Malerei führt sie trotz der geringeren Körperhaftigkeit durch das Feuer des farbigen Scheins unmittelbarer in die Luft des heißen Tages der Gegenwart. Neben dem Charakter der Farbe ist es vorzüglich das

Mitdarstellen der Umgebung, was die Malerei in die bewegte, volle Situation und in die Mitte der Handlung herausführt. Es ist dieß schon zu §. 683 ausgesprochen, um Darstellungen lyrischer Innerlichkeit abzuweisen (vergl. über ein dem dort erwähnten ähnliches Bild der Mignon von Schadow Hegel a. a. O. Th. 3 S. 186). Die Umgebung ist ein wesentlich Beziehungsreiches, mit Lebensreizen, Antrieben Geschwängertes, sie treibt den Menschen aus sich heraus, sollicitirt ihn von allen Seiten. Die Sculptur ist wie durch ihren innersten Geist, so insbesondere durch den Mangel an Umgebung im Entfalten von Handlungen gehemmt; sie bedarf schon zum Verständnisse der symbolischen Hülfen (vergl. §. 612); die Malerei kann diese entbehren: dasselbe, was die Reize zur Handlung, die Motive enthält, erklärt sie zugleich. Allein die Gegenwärtigkeit der Darstellung wird doch nicht nur in der Sculptur durch ihr Material und Stylgesetz abgedämpft; auch in der feurigeren Malerei ist und bleibt ja die Fesslung im Raum das Grundbestimmende und diese Fesslung gebietet mitten im Sturm auch dem Maler eine Ruhe, eine Objectivität, welche zu der edlen Kühle des Erzählers zurückführt, vor dessen Auge der Stoff als ein vergangener sich wie eine Landschaft ausbreitet. Auch diese Kunst soll daher nicht zu sehr auf spannende Wirkung losgehen. Hiezu kommt, daß jene Mitaufnahme der Umgebung, obwohl sie es hauptsächlich ist, was ihre Darstellung beflügelt, ihr dennoch zugleich ebenfalls Ruhe gebietet. Sie ist eine ausführliche Kunst, geht in die Breite, hat viel und vielerlei zu geben, sie braucht dazu Zeit; ungleich weniger, als die Plastik, aber ungleich mehr, als die Dichtkunst. Diese Ausführlichkeit, Langsamkeit bestimmt nothwendig des Malers Sinn und Stimmung auch in die Tiefe, theilt ihm ein gewisses Phlegma, Scheue vor dem Fahrigen, allzu Heftigen, allzu Momentanen mit, führt ihn mehr auf das Zuständliche, als auf die Handlung. Die trefflichsten Schulen und Meister aller Zeit haben daher die stark erschütternden Momente doch weit mehr gemieden, als man dieß von der freien Beweglichkeit der Malerei eigentlich erwarten zu müssen meint, und auch im Komischen findet man diese Mäßigung: die Holländer, nachdem sie dieß Gebiet erobert, haben im Grund wenig gemalt, was unmittelbar starkes Lachen erregt, sondern mehr das Lächeln des feinen Belauschers menschlicher Natur, Sitte, Schwäche, wie sie sich unbelauscht glaubt und gehen läßt, zu gewinnen gesucht. Der Begriff des Dramatischen ist also nur mit Vorsicht auf die Malerei anzuwenden, und wenn man zugeben muß, daß die neuere Malerei vorzüglich dahin gewiesen ist, so darf dabei nicht vergessen werden, daß dieses Gesetz der Dämpfung und Bescheidenheit für immer der ganzen Kunstform aufgelegt ist. Sonst wird der Maler noch leichter, als der Dichter selbst, vom Dramatischen in die nervös pathologischen Spannungen und in das

Theatralische statt des Poetischen gerathen. Das Letztere besonders haben wir zu fürchten und uns zu hüten, daß wir mehr, als gut ist, von den Franzosen lernen. Niemand versteht es besser, als sie, den schlagenden Moment herauszugreifen, aber sie sind es auch, von denen das Uebermaaß, die Absichtlichkeit, der galvanische, zuckende Schlag und der eitle Ausdruck des Wissens um den Zuschauer ausgegangen ist.

2. Wir haben nun einen Ueberblick über die Schranken unserer Kunst; wir haben früher gesehen, daß der Maler nicht dem Musiker und Dichter überhaupt oder gar dem Lehrer, wir haben jetzt gesehen, daß er auch dem dramatischen, für die Bühne wirkenden Dichter nicht in sein Gebiet greifen, nicht in dem mit ihm wetteifern soll, was nur er allein vermag. Dafür vermag der Maler etwas, worin es ihm keine Kunst oder geistige Thätigkeit gleich thut, die nur für das Ohr und Gefühl, nur für das Ohr oder das blos lesende Auge und die innere Vorstellung darstellt: die ruhige Ausbreitung der Erscheinungen als ein Nebeneinander, das vor dem Zuschauer stehen bleibt, daß sein Auge verweile, nach dem ersten Ueberblick Einzelnes um Einzelnes durchwandle und dann wieder zum Ganzen zusammenfasse. Wir werden sehen, wie nahe der Musik und Poesie die Verführung liegt, dem Maler in sein Land zu fallen, zu handeln, als könnten sie ein Bild geben, das dem Auge stille hält; da vergessen sie, daß sie für Verzichtleistung auf diese Wirkungsart den unendlichen Vortheil der wirklichen Bewegung eintauschen; umgekehrt vergißt der Maler, welcher malt, als tönten, sprächen, bewegten sich seine Bilder wirklich, daß er für das Opfer des Versuchs, also zu wirken, den unendlichen Vortheil dieser stillehaltenden räumlichen Entfaltung eintauscht: „daß doch der gute bildende Künstler mit dem Poeten wetteifern will, da er doch eigentlich durch das, was er allein machen kann und zu machen hätte, den Dichter zur Verzweiflung bringen könnte“! (Göthe W. B. 43 S. 87.)

§. 685.

Die reiche Welt von Formen, Bewegungen, Affecten faßt sich nur durch die feste Einheit des Charakters im Sinne des mit einem bestimmten Inhalt stetig erfüllten Willens zum Bilde der Handlung zusammen. Die Malerei ist unerachtet ihres viel weiteren Gebiets und des Unterschieds ihrer Auffassung ebensosehr, ja in gewissem Sinne noch mehr, als die Plastik, Kunst der Charakterdarstellung. Wie aber der einzelne Charakter im malerischen Styl als eine Willens-Einheit erscheint, die einen mannigfaltigeren und verwickelteren Stoff beherrscht, so ist auch die Mannigfaltigkeit der Charakterbilder überhaupt, verglichen mit der sparsamen Typen-Bildung der Plastik, in der Malerei eine

unendliche. Auch das gemessene Pathos des mehr plastischen Styls entfernt sich weit von jener Einfachheit und Sparsamkeit.

Wir haben gesehen, daß die Kunst der Malerei durch ihr innerstes Wesen zur Handlung, zum Dramatischen geführt wird; damit ist bereits vorausgesetzt, daß die Welt des Ausdrucks, der Affecte zu ihrem Kern und Mittelpunct den Charakter habe, denn nur dieser handelt. Es ist nun, wie alle andern, so auch dieses Moment aus der allgemeinen Erörterung (§. 654) noch einmal ausdrücklich aufzunehmen und als fester Schlußpunct um so mehr an die Spitze zu stellen, weil uns die ethische Einheit in dem unendlichen Reichthum von Formen, Arten der Bewegung und des innern Ausdrucks scheinen kann verloren gegangen zu sein. In der That gibt es für die Malerei eine Versuchung, charakterlos zu werden, Eigenschaften, Kräfte, Neigungen, Stimmungen, Leidenschaften darzustellen, aber keinen Charakter. Man warnt sonst die Malerei vor dem Uebermaaße des Charakteristischen. Dieß hat im vorliegenden Zusammenhang dieselbe Bedeutung mit dem Begriffe des Charakterlosen; denn wenn Charakter das Stetige intensiver persönlicher Willens-Einheit bedeutet, so steht dem Ausdrucke derselben gegenüber die Uebertreibung oder Alleinherrschaft aller der Züge, welche wir bisher unter dem Naturalistischen und Individualisirenden befaßt haben. Der Begriff des Charakteristischen wickelt sich jetzt bis zur völligen Klarheit ab. In §. 625 Anm. 2 hieß es: wer sich gegen dasselbe erklärt, fühlt plastisch; jetzt: wer sich dafür erklärt, fühlt malerisch. Allein nur die ungleich bunter gebrochene Peripherie, noch nicht den Kern dieser Peripherie hat man erfaßt, wenn man das Charakteristische im gewöhnlichen Sinne als Grundzug der Malerei geltend macht. Das Charakteristische umfaßt die Charakterzüge im untergeordneten, nicht im intensiv ethischen Sinne des Worts. Es sind die Naturbedingungen: das Gepräge des Volks, Stamms, Alters, Geschlechts, Zustands; die Bedingungen der eingewöhnten Thätigkeit: der Stempel des Standes, der Culturformen u. s. w.; es sind die Züge der besonderen Kraft, Empfindung, Neigung, Leidenschaft, momentan oder eingewurzelt; es ist die unendlich eigene Mischung der Kräfte im Individuum, wie sie angeboren ist und wie sie sich vor der Zeit der eigentlichen Charakterbildung zu jenen irrationalen Einheiten bis zur Grille und Absonderlichkeit ausbildet, die wir in §. 625, Anm. 2 vom plastischen Charakter fern gehalten haben. Das Alles ist, wie wir uns hinreichend überzeugt haben, in der Malerei zur ästhetischen Geltung erhoben; aber es ist, wie sich also nunmehr ergibt, nicht der Charakter, sondern nur das Polygon, dessen Axe er sein soll, das Farbenprisma, zu dem er sich als die Einheit des bedingenden Lichtes verhält.

Die Versuchung, dieß Alles auszubilden und den Kernpunct wegzulassen, das Charakteristische ohne Charakter zu geben, diesem durch jenes den Weg zu versperren, ist der Malerei dadurch nahe gelegt, daß sie die einzige bildende Kunst ist, die sich in den Besitz der Mittel gesetzt hat, die ganze Welt des Besondern und Einzelnen in diesem Umfang darzustellen; eine Eroberung verführt leicht zum Uebermuth, ein Vorrecht zum Mißbrauch. Es ist jedoch dieß nicht die einzige Versuchung; von anderer Seite kommt eine andere, die aber ebenfalls der Art ist, daß sie zum Charakterlosen zu verleiten droht. Ist der Maler von jener Seite versucht, lauter Ecken und Schärfen ohne Centrum zu geben, so lockt ihn von dieser das Landschaftliche, das Stimmungsvolle zum Zerflossenen, zur Auflösung aller Bestimmtheit in hinschmelzender Empfindung, so daß nun nicht bestimmte Farben und Formen, sondern schwankende Nebel den Lichtkern, die Sonne des Charakters erdrücken. Allein diese ganze Welt des Unbestimmten, Ahnungsvollen, wie jene Welt des scharf Bestimmten soll ja nur der Stoff sein, durch dessen Beherrschung der Charakter im engern Sinne des Worts desto völliger seine Kraft zeigt. Die plastisch aufgefaßte Persönlichkeit erscheint nur unmittelbarer als Charakter; sie gibt sich directer als solcher zu fühlen, weil der Wille eine einfachere, ungebrochenere Welt von Kräften und Eigenschaften beherrscht, der plastische Charakter ist runder, planer; der malerische gleicht dem gothischen Bau, der eine fast unübersehliche Fülle von Einzelnem, von scharfen Spitzen und stimmungsvollen Wölbungen in der gemeinsamen Richtung nach dem Gipfel zusammenzufassen hat, er ist wesentlich verwickelt, scheinbar, ja wirklich widerspruchsvoll, aber nur um so einheitlicher, denn die stärkere Einheit ist eben die, welche mehr Gegensätze und Einseitigkeiten, centrifugale Kräfte, Widersprüche beherrscht. Der Einheitspunct wird um so mehr markirt, je mehr Stoff seiner durchdringenden Kraft entgegengeworfen wird. Der plastische Charakter fällt stärker in's Gewicht, der malerische faßt sich aus scheinbarer Zersplitterung zu schneidigerer Spitze zusammen. — Zu allen andern Quellen der Mannigfaltigkeit und prismatischen Kanten, durch die das einfache Licht des Charakters in das Bunte getheilt wird, kommt nun noch von subjectiver Seite die losgegebene Freiheit der Auffassung. Wie die Welt, die er darstellt, so ist ja auch der Geist des Künstlers ein vielseitigerer, vieltönigerer geworden. Hiemit erst haben wir den Inbegriff der Ursachen beisammen, wodurch in der Malerei nicht nur der einzelne Charakter für sich mannigfaltiger wird, sondern nun auch eine Unendlichkeit verschiedener Charakterbilder sich erzeugt, von denen jede eine Welt für sich ist. Im classischen Ideal war die Vielheit der Charakterwelt durch einen geschlossenen Kreis von Göttern und Heroen mit jener „zarten Linie der bloßen Modification des

Allgemeinen" beschränkt und gebunden. Ein solcher kann sich in der Malerei nicht bilden wie in der jenem Ideal innig angehörigen Sculptur. Wohl zeigt sich auf dem Standpuncte der mythischen Anschauung auch bei ihr ein Ansatz zu einem Gestaltenkreise stehender Typen, für deren Behandlung plastische Gleichmäßigkeit des Styls gefordert wurde; allein wie wenige sind deren gewesen: Christus, Paulus, Petrus, etwa noch Johannes, das ist im Grund Alles; und wie bald dringt auch in diese wenigen Typen die Individualität, die unendliche Verschiedenheit der Auffassung ein, bis sie endlich den transcendenten Gestalten-Auszug sprengt und in die ungemessene Vielheit der geschichtlichen Charakterwelt auflöst! Es geht dann die rein malerische und die mehr plastische Stylrichtung auseinander. Wir haben gesehen, daß auch die letztere zwar ein sparsameres Maaß des Besonderen und Individuellen, als die erstere, aber doch ein volleres, als die Bildnerkunst, ihren Gestalten zuwiegt; nun, da von der diese Züge beherrschenden Willens-Einheit die Rede ist, haben wir den Unterschied der zwei Style nach dieser Seite noch einmal in's Auge zu fassen. Wie die mehr bildnerische Richtung die empirischen Formen strenger reduzirt, so wird sie auch die sie beherrschende Kraft, den inneren ethischen Kernpunct einfacher auffassen. Das negativ Pathetische liegt ihr ferner, der ungetheilte Guß und Fluß, womit ein reines Gemüth oder ein starker Wille als stetige positive Wärme die ganze persönliche Erscheinung ausfüllt, ist ihr Gebiet, der großartige Ernst einer einfachen männlichen Würde eine ihrer mächtigsten Wirkungen. Die ernsten Männergestalten der großen italienischen Meister, eines Leonardo da Vinci (vorzüglich im Abendmahl), eines Raphael (vorzüglich in den Stanzen und Tapeten) haben wir schon in anderem Zusammenhang (zu §. 679 und 681) angeführt und in gewissem Sinne plastische Naturen genannt. Und doch wie tief ist dieser Unterschied, wenn man insbesondere bedenkt, daß diese würdevolle Männerwelt aus der immer fließenden Quelle des realen Stoffgebiets geschöpft in's Unendliche fortsetzbar ist, während dort der Kreis geschlossen war! Vom streng malerischen Styl dagegen unterscheidet sich dieser mehr plastische nothwendig durch eine sehr bestimmte Grenze, wenn man den Begriff des Charakters im allgemeinen, nur formellen Sinne nimmt. Dann kann er ebensogut, als die Herrschaft des Willens über das Natürliche und angeborne Individuelle, auch eine Verhärtung oder zerstreute Entfesslung des letzteren, also ein blos Charakteristisches, das sich statt des Charakters ausgebildet hat, er kann sogar völlige Charakterlosigkeit bezeichnen. Wir haben auch diesen Stoff von der Sculptur abgewehrt (§. 625 Anm. 2); der plastische Styl in der Malerei wehrt ihn ebenfalls ab, der entgegengesetzte nicht. Der Jähzornige, Eitle, Geschwätzige, der Säufer, Spieler, Geizhals, Lump, Windbeutel hat hier freien Eintritt;

Sophokles kann uns keinen Falstaff geben, wohl aber Shakespeare. Nur bei dem großartig Bösen beginnt wieder Gemeinschaft des Stoffes für beide Stylrichtungen. — Schließlich noch ein Wort über die Frage, wie sich denn die Forderung, daß der Charakter Mittelpunct und Spitze der malerischen Aufgabe sei, zu der Verschiedenheit der Zweige verhalte, da der Maler doch nicht immer und überall Charakter darstellen kann. Die Antwort ist: wir werden vorerst nur überhaupt verlangen, daß es der Malerei in keiner Epoche an der Ausbildung der Zweige fehle, wo der intensive Charakter-Ausdruck seine Stelle findet: an kräftigem Anbau der Historienmaleri, des höheren, ernsten Genre, einer tüchtigen, gediegenen Porträtmalerei; das leichte, komische Genre, die verschiedenen Uebergänge zwischen diesem und der Historie mögen dann die kleinere, gemeinere, ungebundenere, grillenhaftere Charakterwelt mit freiem Humor ausbeuten. Ob derselbe Künstler sowohl des einen, als auch des andern Gebiets mächtig ist, davon kann ganz abgesehen werden, wenn nur die Kunst überhaupt außer einem Zeuxis, dem Aristoteles das Ethos abspricht, auch ihren Polygnot aufzuweisen hat, den er Ethographos nennt. Der Verfall ist da, wenn der plastische Styl, zum Formalismus herabgekommen, jede Härte und Ecke zur süßen Welle abrundet und von einem Colorit unterstützt wird, das jedes Mark der lebensvollen Mischung im lauen Reize sanfter Mitteltöne oder im abstracten Effecte ungebrochener Hauptfarben auslöscht. Daß freilich auch die leichteren Gebiete, welchen nicht direct die intensive Charakterdarstellung zuzumuthen ist, in einem gewissen Sinne Charakter haben müssen, dieß bedarf nach Allem, was vom Styl überhaupt und insbesondere von der Wechselwirkung der zwei Stylrichtungen gesagt ist, keiner weiteren Ausführung. Das Charakterlose soll nicht charakterlos, das Windige soll nicht windig dargestellt werden. Auch die Landschaft soll charaktervoll sein; der Unterschied der Style in diesem Gebiete verhält sich zum Begriffe des Charakters nur ebenso wie in der eigentlichen Darstellung desselben Plastik und Malerei.

§. 686.

In der malerischen Composition wird dem Prinzip der linearen Gliederung die Einfachheit der Geltung entzogen durch die Wirkungen der mitdargestellten Umgebung, der Perspective, namentlich aber des Lichts und der Farbe: das Gemälde ist ebensowohl eine Licht- und Farben-Einheit, als eine Linien-Einheit. Das ästhetische Gewicht kann mehr auf der ersten oder zweiten liegen, aber auch im letzteren Falle, wo entweder auf die Gegenstände überhaupt oder auf die Schönheit ihrer Formen verglichen mit dem Werthe der all-

gemeinen Medien der höhere Werth gelegt ist, sind allgemeine Feststellungen von solcher Bestimmtheit, wie in der Plastik, nicht möglich.

In der Herrschaft der Linien-Verhältnisse bei der bildnerischen Composition haben wir einen Ausdruck ihrer innern Verwandtschaft mit der Baukunst gefunden (§. 626, 1.). Man sagt nun wohl auch von einem Gemälde: es baut sich schön, aber es muß sich nicht nothwendig schön bauen; wenn Anderes, was neben der Linienbildung die Harmonie des Ganzen zu begründen hat, auf eine befriedigende Weise wirkt, so mögen die Linien an sich immerhin weniger schön, im Einzelnen selbst nicht schön, ja unschön sein, man sagt dennoch nicht: es baut sich nicht schön, weil man von dem sich Bauen jetzt absieht; tritt aber dieß Andere nicht als Ersatz ein, dann sagt man es. Als das erste Moment, das die Aesthetik der Linie beschränkt, führt der §. die mitdargestellte räumliche Umgebung auf. In Raphaels Schule von Athen treten Plato und Aristoteles als die Hauptfiguren hervor; sie stehen auch oben auf der Treppe, über welche die ganze Composition sich ausbreitet, aber nicht allein, sondern umgeben von Schülern und weiteren zur Seite aufgestellten Gruppen. Nach plastischem Gesetz müßte ihre Bedeutung viel entschiedener durch die Wirkung der Höhe ausgedrückt sein, sie müßten weit bestimmter die Spitze einer ungefähren Pyramide darstellen. Nun aber wölbt sich über dieser obersten Gruppe die prachtvolle Halle und das Auge fühlt die herrliche Wölbung wie eine Art von räumlich dargestellter Erweiterung der geistigen Größe der zwei Hauptfiguren. Natürlich wird diese Art von Zuwachs noch eine besondere Bedeutung durch die Beleuchtung und Farbe erhalten können, von welcher vorerst noch nicht die Rede ist. Das zweite Moment ist die Perspective. Wir haben gesehen, wie sie mit ihren drei Gründen zu den Abstufungen und Arten der Idealität sich verhält: in gewisser Weise idealisirt die Ferne, in gewisser die Nähe, diese im Sinn der kräftigen Behauptung des in sich geschlossenen Daseins, jene im Sinn der Auflösung in das Unendliche. In der Sculptur wird die höhere Bedeutung einer Person äußerlich in den Raumverhältnissen durch die Höhe und durch die Stellung in der Mitte, im Relief auch durch Stellung an den Enden einer Reihe ausgedrückt; in der Malerei aber muß dieses plastische Gesetz eben durch die hinzugetretene Richtung in die Tiefe auf's Mannigfaltigste modificirt werden. Freilich ist dieß nach Zweigen verschieden; in der Landschaft wird in der Regel die höchste Wirkung in der Ferne sich sammeln, in der thierischen und menschlichen Darstellung wird es dabei bleiben, was wir schon aufgestellt haben, daß die bedeutenderen Individuen den Vordergrund oder näheren Mittelgrund einnehmen; die Ferne wird uns also hier die Aufsuchung einer ungefähren Bestimmung des Compositions-

gesetzes in der Beziehung der Höhe und Breite weniger erschweren. Die Bedeutung der Ferne ist es nun aber, die uns unmittelbar auf die Farbe führt, denn sie vollendet sich ja erst durch die Luftperspective, durch Licht und Farbe überhaupt: soll sie ideal wirken, dem auf den Hintergrund verwiesenen Gegenstand das höchste Interesse leihen, so muß Beleuchtung und Ton ihn heben, wie z. B. die in der Abendsonne glühenden Bergesgipfel am äußersten Horizont. In Licht- und Farbengebung hebt sich die Zeichnung beziehungsweise auf: so hebt sich denn auch die Composition als räumliche Anordnung beziehungsweise in die Composition als Farben-Ordnung auf, vollendet sich erst in ihr. Wir sagen: beziehungsweise, und auch der §. stellt nichts Absolutes auf, sondern beschränkt sich auf ein „sowohl, als auch". Schleiermacher urtheilt anders; er setzt das Ganze der Malerei in die Licht- und Farbengebung, er sagt, die ganze Erfindung werde nur bestimmt durch die Darstellung der Gestalten in den Verhältnissen des Lichts (Vorles. über d. Aesth. S. 527. 528). Er setzt also Gestalten voraus; aber wenn er gerade an dieser Stelle besonders betont, was er übrigens als für alle Kunst geltend behauptet, daß es nämlich nicht auf den Gegenstand und seine Wirkung („das Ethos") ankomme, so kann solche ausdrückliche Hervorhebung eines allgemeinen Satzes an dieser Stelle nur den Sinn haben, daß mit dem Interesse der Gegenstände auch das Interesse der Linear-Schönheit in der malerischen Composition rein aufgehen soll. Dieß ist nicht richtig, sondern heißt der Partei der einseitigen Coloristen beitreten, von der wir in §. 676 gesehen haben, wie sie sich durch ihr Prinzip bis zum Nihilismus, zur Romantik der gegenstandslosen Stimmung treiben läßt. Es sind mehrere Fälle möglich: in jedem derselben wird die lineare Composition relativ unselbständig, in keinem so ganz gleichgültig, wie es bei solcher extremen Auffassung scheint. Wir heben, indem wir diese Fälle unterscheiden, den im §. zuletzt aufgeführten hier als den ersten hervor, weil er in vollem Gegensatze zum einseitig coloristischen Standpuncte steht: es ist der, wo auf den Gegenständen, d. h. den gestalteten Körpern, nicht nur überhaupt noch positives Gewicht liegt, sondern auch gefordert wird, daß sie schön in der Form seien. Daß nach Maaßgabe des Stoffes und gemäß der Berechtigung, die dem plastischen Style zukommt, dieß so sein kann, ohne daß darum im Geringsten ein pathologisches Interesse auf den Stoff an sich fällt, bedarf gewiß keines Beweises. Wie sehr nun auch hier das Gesetz des linearen Aufbaus durch die Geltung der Licht- und Farbenverhältnisse alterirt wird, erhellt z. B. daraus, daß selbst in einer Landschaft plastischen Styls alle bedeutenderen Körper sich in den einen oder andern Winkel der viereckigen Fläche zu einem ungefähren Dreieck zusammendrängen können, während die andere Seite relativ leer, flach bleibt; dadurch ist alle Schönheit der Architektonik,

alles Gleichgewicht auf's Tiefste verletzt, allein diese Verletzung wird dadurch aufgehoben, daß auf die andere Seite, in die von Gegenständen fast leere Wagschaale das ganze Gewicht der Lichtwirkung fällt, wie z. B. in der herrlichen Landschaft Claude Lorrains in Dresden: hohe, gewaltige Fels- und Gebirgs-Gruppe, mit einem Vulcan im Hintergrund, rechts, links nur die Meeresfläche, aber herrliche, kühlend frische Morgenbeleuchtung. Trotz dieser Durchkreuzung des räumlichen Rhythmus durch einen Rhythmus ganz anderer Art wird aber für die Seite, auf welcher die Fülle der Gegenstände sich gruppirt, in diesem Styl eine Wohlordnung gefordert, ein harmonischer Aufbau der Linien durchgeführt, von andern Compositionen nicht zu reden, wo das Ganze nach allen Seiten sich so schön baut, daß es selbst ohne Farbe durch den Rhythmus der Formen Auge und Sinn erfreuen müßte. Von diesem Fall unterscheiden wir einen zweiten, wo die Gegenstände überhaupt noch positive Geltung behaupten, aber das ästhetische Interesse sich aus der Schönheit der Formen herauszieht und dem Ausdrucke zuwendet, wie er sich durch individuelles Gepräge vertieft und steigert. Es wird noch darauf gesehen, wie die Massen im Ganzen und Großen sich bauen, aber nicht mehr der edle Fluß der Linie gefordert; das Colorit thut sich bereits als die bedeutendere Macht hervor, die Stimmung beginnt in den Vordergrund des Interesses zu treten: wir befinden uns im ächt malerischen Style, der jedoch dem plastischen noch gewisse positive Zugeständnisse macht. Endlich aber erhält das rein malerische Element entschieden das Uebergewicht, die ästhetische Geltung der allgemeinen Medien in ihrer Durchdringung mit der Localfarbe überflügelt die der Gegenstände. In einer kleinen Landschaft der Leuchtenbergischen Galerie von Ruysdael sah man von Gegenständen fast nichts: eine grasbewachsene Ebene mit einem Wege, ein paar ferne Windmühlen, im Hintergrunde etwas von der Stadt Harlem; es war die Luft, der Himmel, der matte Sonnenstrahl, der sich zur Erde schleicht, der Ton, die wunderbar anziehende Melancholie der gedrückt nebligen Stimmung, worin der ganze Accent des Bildes lag. Wiegt nun das Colorit in diesem Grade vor, so fragt man allerdings nach der linearen Anordnung als solcher nicht mehr, sie ist von vornherein ganz nur in Rücksicht auf die in den allgemeinen Medien liegende Wirkung componirt; doch nicht so ganz verschwindet sie hinter dieser, daß sie und mit ihr die Bedeutung der gestalteten Körper gleichgültig würde, wie denn in dem angeführten Beispiel der Künstler recht mit tiefem Sinn die Linien seiner öden Fläche, des brüchigen Wegs u. s. w. angeordnet hat, um uns Lust zu erregen, hinzuziehen durch den Nebel nach der fernen Stadt und zu sehen, wie es sich doch auch in der umflorten Luft des feuchten Flachlandes behaglich leben läßt. Aus dem Allem folgt, daß lineare und coloristische

Composition in verschiedene Verhältnisse zu einander treten können, daß jene in verschiedenen Graden, irgendwie immer, wiewohl niemals bis zur absoluten Unterdrückung die Selbständigkeit ihrer Geltung an diese verliert. Daher vertheilt sich denn in der Lehre von der Malerei, was über die Composition zu sagen ist, an zwei Stellen: ein Haupttheil davon ist schon in dem Abschnitt über Schattengebung und Farbe enthalten, indem dort gezeigt werden mußte, durch welche Mittel die Harmonie in dieser Beziehung zu bewerkstelligen ist; der andere Theil aber, der hier folgt, ist mehr negativ, als positiv, und hat vor Allem darzuthun, daß und warum über die lineare Seite der Composition nur Weniges festzustellen übrig bleibt. Gewisse ungefähre Bestimmungen müssen jedoch möglich sein und wir werden dieselben aufsuchen, nachdem erst ein Punct beleuchtet ist, aus welchem sich noch weitere Einschränkungen ergeben.

Zum Schluß ist hier noch ein Wort über Schleiermachers Behauptung zu sagen, daß es überall auf den Gegenstand nicht ankomme. Er hat den Werth des Stoffs im Verhältniß zum Werthe der Form überhaupt im Auge; diese Frage ist eigentlich eine andere, als die, wovon es sich hier handelt: man mag von jenem Verhältniß im Allgemeinen denken wie man will, so kann man doch anerkennen, daß im Gemälde die Gegenstände mehr Bedeutung haben, als Schleiermacher ihnen zuschreibt, denn dabei handelt es sich, wie schon gesagt, von gar keinem stoffartigen Interesse, das diesen Gegenständen beigelegt würde, als ob der Anschauende nun mit Liebe oder Haß dem Inhalte des Dargestellten sich zuwenden und darüber die Kunstform vergessen sollte, sondern es handelt sich von mehr oder weniger Geltung der Gegenstände als gestalteter Körper ganz innerhalb der Kunstform und des reinen Kunst-Interesses gegenüber der Geltung der allgemeinen Medien. Man könnte ja Schleiermacher vorwerfen, er wende nun dieser Seite, da er alles Gewicht auf sie allein legt, ein pathologisches Interesse zu, allein dieß wäre eine Erschleichung, denn er hat sich nur darin geirrt, daß er durch Verschleppung einer allgemeinen Frage gegen die eine der zwei Seiten eines rein ästhetischen Verhältnisses ungerecht geworden ist. Weil aber allerdings in der Farbe ein Anreiz zu pathologischer Wirkung überhaupt nahe liegt, so mag über diese allgemeine Frage, obwohl wir sie längst hinter uns haben, hier noch einmal ausdrücklich auf §. 15, Anm. 1, §. 19 Schluß d. Anm., §. 55, Anm. 2, auf die zweimal aufgenommene Darstellung des Verhältnisses des Schönen zum Guten und Wahren, ferner auf §. 236, Anm. 3, §. 381, Anm. 2, §. 393, Anm. 1 verwiesen werden, um in Erinnerung zu bringen, in welchem Sinne das Object, d. h. der Gehaltwerth des Stoffs im Schönen niemals gleichgültig sein kann. Dieser Gehaltwerth geht in die reine Form auf, es ist aber nicht gleichgültig, was aufgegangen ist. Der Maler kann

sowohl durch Farbenreiz, als durch Form und Bewegung unser Gefühl verkehrter Weise zu dem hinlenken, was sinnlich oder sittlich am Gegenstande unserer Vorliebe entgegenkommt oder unsere Abneigung weckt, aber wenn er dieß unterläßt, wenn er vielmehr jeden Gegenstand so behandelt, daß wir im Einzelnen ein Ewiges dargestellt sehen, so darf darum innerhalb dieser allgemeinen Durchläuterung doch keineswegs übersehen werden, wie die Gegenstände in spezifisch verschiedener Art, Tiefe und Fülle das Ewige ausdrücken. Und so ist es denn auch nicht einerlei, ob das malerische Licht auf Wasser oder Land oder Bäume oder Menschen fällt, und darum auch nicht einerlei, in welchen Linien-Verhältnissen diese Gestalten sich darstellen. Nur soviel sehen wir zunächst, daß über diese Verhältnisse sich noch weniger Festes bestimmen läßt, als in der Plastik.

§. 687.

**1. Die Aufzeigung innerer Gesetze in der Composition wird auch dadurch
erschwert, daß die Form der Umgrenzung eines Gemäldes keineswegs immer
durch rein künstlerische Gründe, sondern ebenso häufig durch die Gestalt der
2. Wandfläche bestimmt wird, welche es zieren soll. Im innern Wesen der Malerei ist es begründet, daß die äußerste Grenze ihres Werks durch eine besondere Einfassung bezeichnet wird.**

1. In der Lehre von der Bildnerkunst trat uns deutlich und einfach der Unterschied einer Länge-Composition und einer Pyramiden-ähnlichen Höhe-Composition entgegen; das quadratische Feld bei einer Gattung des Reliefs (nebst Medaillon-Form) stand in der Mitte. Da die Malerei auf der Fläche darstellt wie das Relief, aber durch die Tiefe, die sie voraus hat, ihre Gruppen mehr verflechten, Gegenstände aller Art enger verbunden darstellen kann, als dieses, so wird im Allgemeinen das regelmäßige Viereck, auf welchem, namentlich in der Metope, auch das Relief zu geschlosseneren Gruppen sich zusammenzieht, zur herrschenden Durchschnitts-Form werden; und damit scheint wenigstens eine Anknüpfung gegeben für den Versuch, ein Gesetz der Anordnung der darzustellenden Gegenstände aufzufinden. Wären nun die unendlichen Abweichungen von dieser mittleren Form nur durch innere Gründe bedingt, so wären diese zunächst in ihren Hauptmomenten zu suchen und so scheint der Weg zur Aufstellung fester Bestimmungen über die Composition ohne weitere Unterbrechung eröffnet: in der Landschaft z. B. entsteht Ueberhöhung des Vierecks, wenn die Darstellung des Luftlebens zur Hauptsache wird, im Genre und in der Historie dann, wenn Gruppe oder Gruppen sich

so zusammenschließen, daß ihre Vereinigung auf den Gliederbau Einer Gestalt hinweist, wie ihn das Porträt gibt, nur daß nothwendig die Basis sich mehr ausdehnt; andere künstlerische Bedingungen ziehen umgekehrt das Viereck in die Länge bis zum Relief-artigen Streifen, man würde auch hier ein Ungefähres über die damit zugleich gegebene Art der Anordnung im Bilde zu bestimmen suchen u. s. w. Allein die Motive sind ja ebenso häufig zunächst rein äußerlich gegeben, als frei vom Künstler bestimmt, damit dringt eine Mannigfaltigkeit von Formen ein, welche gar nicht weiter verfolgt werden kann. Bei der Freske ist die architektonische Fläche in unendlich verschiedenen Figuren, selbst Dreiecken, Kreis-Ausschnitten jeder Art und Abschließungen derselben mit der geraden Linie gegeben; für das Oelbild ist es nicht nur eine besondere Construction wie der Hochaltar, sondern in monumentalen oder Privatgebäuden ebenfalls die Dehnung der Wand, was oft genug die Grundgestalt bestimmt; die Venetianer z. B. haben ganz besonders die Längen-Composition geliebt und demgemäß die Figuren mehr auseinandergezogen, als streng verbunden, eine starke Neigung, gebückt Anbetende aufzureihen, hängt damit zusammen und bei einem Bassano läuft diese Neigung zuletzt dahin aus, daß er durchaus seine Figuren zur Erde bückt und drückt: diese Neigung der Schule scheint durch die häufige Aufgabe, die langen Wände der Palastsäle mit großen Gemälden zu schmücken, veranlaßt zu sein. So mögen sich stehende Gewohnheiten bilden, im Allgemeinen jedoch wird frei nach Maaßgabe der einzelnen Aufgabe die äußere Bedingung dem Künstler zu einem innern ästhetischen Motive werden, wofür es wohl kein höheres Beispiel gibt, als die Composition der sixt. Madonna Raphaels, wo mit der überhöhten Form der Prozessionsfahne einer der erhabensten Kunstgedanken aller Zeit im Geiste des Künstlers zusammenwuchs; allein die Umbildung eines äußern Motivs zu einem innern verändert nichts an der unberechenbaren Natur des erstern, wie sie in der Mannigfaltigkeit der Zufälle liegt, und somit mischt sich hier eine neue Beziehung ein, wodurch die Seite der Composition, die etwa durch allgemeine Sätze bestimmbar ist, mit einer breiten Schichte von Unbestimmbarem umlagert wird.

2. Das Bildwerk nimmt sich wie alle Kunst ein Stück Welt und erhöht es zum Ausdruck des Weltganzen, aber da es nur mit der geschlossenen organischen Gestalt zu thun hat, so schließt sich diese, zufrieden, durch ein Postament vom gemeinen Boden getrennt zu sein, durch sich selbst, durch ihre Kunstform von der Welt ab. Die Malerei aber, da sie zu den Gestalten ihren Raum gibt, stellt im engeren Sinn einen Ausschnitt aus der Welt vor uns hin; gerade, weil sie die organische Gestalt nicht aus ihren Umgebungen herausschneidet, muß sie da durchschneiden, wo doch das Object (Erde, Wasser, Luft u. s. w.) continuirlich weiter läuft.

Welche besondere Schwierigkeit hiedurch für die Composition entsteht, darüber vergl. §. 501, wo die richtige äußere Begrenzung als letzte Pflicht derselben aufgestellt und gerade auch am Beispiel der Malerei erläutert ist. Daß es nun gerade an dieser Grenze, wo die Fläche des Gemäldes endigt, genug sei, um einen Ausschnitt des Lebens zu geben, der künstlerisch so beschaffen ist, daß man die gemein empirische Unendlichkeit des Vorbilds darüber vergessen kann, das bezeichnet der Rahmen, der mit der Frage über Grundformen der Composition, von der es sich hier eigentlich handelt, natürlich nichts weiter zu thun hat, weil er nur die schon fertige Grundform noch weiter bezeichnet, von dem wir aber hier Einiges sagen, weil er doch keineswegs bedeutungslos ist. Er gibt zunächst der Grenze Nachdruck für das Auge, er unterstützt durch ihre Hervorhebung die Phantasie, sich loszusagen von den empirischen Objecten des Auges, er gleicht einer Fenster-Einfassung, die uns mit deutlichem Rande unsern gewöhnlichen Wohnraum von der Oeffnung unterscheidet, durch die wir in eine schöne Landschaft hinausschauen, nur daß es sich hier von dem Blick in eine andere, eine ideale Welt handelt. Man kann es auch umkehren und mit Hegel (Aesthetik Th. 3 S. 79) sagen, er stelle die Thüre der Welt dar, durch welche die ideale Erscheinung zu uns in die gemeine Welt hereinschreitet. Es ist dadurch begründet, daß er eine kräftige, nachdrückliche Form haben soll, damit er die Grenze zweier Welten hinlänglich markire; aber auch schön soll er sein, er soll ausdrücken, daß die empirische Welt den Saum, an welchem sie den Ausblick in die ideale öffnet, festlich schmückt oder daß die hereinstrahlende Idealwelt diesen Saum mit ihrem Lichte streift. Der Goldglanz eignet sich ganz besonders für diesen Ausdruck. Natürlich aber darf die Pracht nicht soweit gehen, daß das Verhältniß sich umdreht, indem der Saum der empirischen Welt so eitel sich aufputzt, daß der empfangende Theil den hohen Gast überglänzt. Nähere Erörterung der Frage, wo dunkler Rahmen besser angebracht sei u. s. w., ist gar nicht außer Zusammenhang mit dem ächten Kunst-Interesse, würde aber hier zu weit führen.

§. 688.

Aus diesen Gründen läßt sich die Art der Anwendung, welche die allgemeinen Compositionsgesetze in der Malerei finden, nur in folgender Hervorhebung einzelner Puncte ausdrücken. In der Darstellung einer einzelnen Gestalt ist der Formen-Rhythmus, wie er im Rhythmus des Lichts und der Farbe noch seine ästhetische Geltung behauptet, durch den Organismus gegeben. Für die Zusammenstellung mehrerer ergibt sich auf dem Standpunct unentwickelter, bei der zweiten Stoffwelt einfach verharrender Kunst, der zwar auch in die Zeit der

Reife sich fortsetzt, ein Gesetz architektonischer Symmeterie, welches naturgemäß die, auch in mancherlei Veränderungen doch sichtbar zu Grund liegende, Pyramidalform begründet.

Es lassen sich also nur in einem unendlichen Gebiet einzelne Linien ziehen, Anhaltspuncte geben, wir können über den einfachen Satz, daß die einzelnen Gesetze, welche in der Aufgabe der Composition enthalten sind und die wir im betreffenden Abschnitte (§. 494 ff.) entwickelt haben, nun auch auf die Malerei Anwendung finden, und über die Aussage, daß die lineare Seite der Composition durch die Harmonie der Licht- und Farbengebung, so wie durch die andern genannten Momente wesentlich modificirt und aus der ersten Rolle verdrängt wird, nur um wenige Schritte hinausgehen und nur unter beständigen Vorbehalten uns näher orientiren. Auch dieses beschränkte Maaß näherer Bestimmung ist nicht möglich, ohne die Geschichte, die Zweige, die Stylrichtungen unserer Kunst sogleich zu berücksichtigen. Da begegnet uns denn zuerst eine Form, die zwar bleibend ist, aber uns hier insbesondere in einer bestimmten geschichtlichen Gestaltung interessirt: das Aufstellen einer einzelnen menschlichen Figur. Zunächst gilt von ihr dasselbe, was von der einzelnen Statue (vergl. §. 626, 2.), aber in dem Grade modificirt, in welchem die Malerei sich zur Entfaltung ihrer spezifischen Mittel ausbildet: der Rhythmus der Linie, insbesondere in der Bewegung als Contrastwirkung der Glieder ausgebildet, wird durch den hinzugegebenen Grund, Farbe und Ausdruck einer läßigeren, blos relativen Berücksichtigung anheimgegeben. Man gestattet nichts Verletzendes, wie z. B. ein unmotivirtes Vernachläßigen des Gegensatzes von Standfuß und Spielfuß, aber man fordert keine gemessene plastische Stellung. Eigentlich handelt es sich, sofern von einer bleibenden Form die Rede ist, fast allein vom Bildniß, denn wir werden sehen, daß das einfache Hinstellen einer einzelnen Gestalt außerhalb des Porträtzwecks streng genommen unmalerisch ist, und hier eben sind kleine zufällige Bewegungen erlaubt, die sich der strengeren plastischen Bindung entziehen, und große, die zu imposanten Parallelen der Glieder führen, ausgeschlossen. Dagegen hat nun die alterthümliche Malerei auch höhere historische und mythische Gestalten einfach statuarisch hingestellt, ihnen eine plastische Ruhe gegeben und mit richtigem Instinct auch die entsprechende Art eines gebundneren, gehaltneren Rhythmus durchgeführt. Solche Figuren stehen sich allerdings gewöhnlich bei cyklischen Anordnungen entsprechend gegenüber, bilden reliefartige Reihen, natürlich nicht in Profilstellung, wie im Relief. Dieselbe mythische Anschauung, welcher dieß Verfahren im Allgemeinen angehört, hat sich aber eine Reihe von Aufgaben gebildet, worin ein der

Plastik verwandtes, mit dieser auf das architektonisch Symmetrische zurückführendes Gesetz sich ganz natürlich ergab. Es war namentlich die Vorstellung, als sei der Lufthimmel die Wohnung eines Reiches transcendenter Gestalten, welche das Motiv hiezu darbot: aus den geöffneten Wolken erscheint Maria, Christus, Gott Vater, unten auf der Erde gruppirt sich in einer natürlichen Gegenüberstellung andächtige Menschen: eine Symmetrie, die auf dem einfachsten Wege zur Pyramidalform führt, indem die trennende Mitte des Gegenüberstehenden als göttliche Erscheinung über diesem in der Höhe schwebt. Auch das Thronen mythischer Gestalten gehört hieher, das ebenso einfach durch die seitliche tiefere Stellung anbetender Menschen oder Heiligen eine pyramidale Anordnung motivirt. Die mythische Vorstellungsweise fällt mit der unreifen Kunst zusammen, welche die eröffnete Richtung der Tiefe und die Art der Idealität, die hiedurch vermittelt wird, noch nicht zu benützen weiß; keine Entwicklung nach dieser Seite durchkreuzt daher den Zug der Composition in die Höhe von der Erde in die Luft. Durch stärkere Bevölkerung der letzteren kann das pyramidale Schema mehrfach in weitere, mannigfache Figuren bildende Gegenüberstellungen auseinandergehen, ohne dadurch als herrschende Grundform zu verschwinden. Uebrigens gibt die reife Kunst die mythische Anschauung noch nicht auf. In Raphaels Disputa erhalten wir dadurch das Beispiel einer besonders merkwürdigen architektonischen Composition: auf der Erde zu den zwei Seiten des Altars ein symmetrisches Gegenüber von Kirchenlehrern nebst Laien, im Ganzen einen nach oben gebogenen Kreisausschnitt darstellend, da sich die Enden etwas abwärts ziehen; in der Luft der feierliche Kreis sitzender Erzväter, Apostel, Heiliger, an den Enden etwas aufwärts gezogen, das symmetrische Gegenbild des untern. Auch dieser Kreisausschnitt besteht übrigens aus zwei symmetrischen Hälften, denn in der Mitte ist er durch einige Wolken getrennt, in welchen, selbst wieder symmetrisch, vier Engelknaben schweben. Darüber erscheint nun Christus mit Maria und Johannes zur Seite, über diesen Gott Vater auf dem Glorienbogen: der pyramidale Abschluß, dessen Basis die zwei untern Gestaltenkreise bilden. Dieser Abschluß bildet ebenfalls wieder eine symmetrische Gruppe und überdieß schweben zur Seite Gottes des Vaters, in Umriß und Farbe leicht gehalten, daher die Pyramidalform des Gipfels nicht aufhebend, wieder je drei Engel. Die zwei großen Figurengruppen, Erde und Himmel, sind symbolisch vermittelt durch die Strahlen, welche von der Gestalt des heil. Geistes, der Taube, die unter der Figur Christi schwebt, auf die Hostie niederschießen, die auf dem Altare sich befindet. Man sieht nicht leicht eine mehr geometrische Anordnung, aber auch nicht leicht innerhalb derselben einen solchen Triumph über das starre architektonische Gesetz durch wunderbare Großheit in den

Gestalten, Individualität, natürliche Leichtigkeit und Abwechslung in den Bewegungen. Ein einfacheres, besonders klares Beispiel symmetrisch pyramidaler, mythischer Anordnung ist die sixt. Madonna. Die Composition des jüngsten Gerichts, wie sie durch Orcagna im Campo santo zu Pisa als Muster festgestellt und von M. Angelo zur furchtbarsten Handlung belebt ist, zieht das Pyramidale in der Grundform, das sich hier ebenfalls aus dem mythisch geöffneten Himmel über der Erde, aus den aufschwebenden Seligen links, abstürzenden Verdammter rechts vom Zuschauer ergibt, durch Kreise von Verklärten und Engeln, die sich oben seitlich neben der Gruppe Christi, Mariä und Johannis ausbreiten, durch darüber schwebende Engel vielgestaltiger, doch im Wesentlichen durchaus symmetrisch auseinander. In neuerer Zeit sehen wir aus der mythischen Auffassung ebenfalls eine gebundenere, geometrische Art von Anordnung und Pyramidalform sich ergeben. So z. B. in Kaulbachs „Zerstörung von Jerusalem“: im Tempel symmetrisch durch den Altar getrennt, welcher die Mitte bildet, vor welchem der Hohepriester sich ermordet, um welchen Gruppen der Hungernden, Verzweifelnden sich gebildet, links die nach dem brennenden Allerheiligsten zurückgedrängten Zeloten, rechts die eindringenden Römer, Titus an der Spitze; diese Symmetrie der menschlich natürlichen Handlung wird nun nach oben in stumpf pyramidalem Gipfel abgeschlossen durch die Propheten in Wolken, nach unten wird sie verdoppelt durch den von Furien fortgepeitschten ewigen Juden links, die abziehenden, von Engeln geleiteten Christen rechts. Die phantastische, doch großartige Composition der Hunnenschlacht zeigt ebenfalls, wie sich, wenn der Zug der Handlung in die Luft geht, immer eine pyramidenähnlich abgeschlossene Symmetrie von selbst ergibt.

§. 689.

Die ausgebildete Malerei ist in Gefahr, die aus §. 686 sich ergebende Freiheit der räumlichen Anordnung zu mißbrauchen und durch Verwirrung der Gegenstände, insbesondere durch solche, die aus einem Uebermaaß im Umfange des Dargestellten entsteht, in den Fehler der unruhigen Composition zu verfallen. Ein Gesetz der Vertheilung und Bindung, wodurch diesem Uebel begegnet wird, muß bestehen, obwohl nun die Style und Zweige sich spalten.

Die ausgebildete Malerei ist diejenige, welche erkannt hat, daß in der ganzen Natur des malerischen Verfahrens die Forderung liegt, alle Stoffe in die Bedingungen der realen Wirklichkeit hereinzuversetzen, also das Naturgesetz anzuerkennen und z. B. nicht eine Handlung in der Luft vor sich gehen, menschlich gebildete Gestalten auf Wolken stehen und sitzen zu lassen u. s. w. Sie kann, wie wir gesehen, noch diese mythischen

Motive walten lassen und dann genießt sie den Vortheil jener sich von selbst darbietenden architektonischen Anordnung, aber sie steht nicht auf dem wahrhaft malerischen Boden. Je stärker das Gefühl dieses Bodens ist, desto gewisser wird sie, wie wir im andern Zusammenhange schon berührt haben, selbst noch in der Epoche der Herrschaft der zweiten Stoffwelt die Scenen aus derselben ganz in die menschlich vertraute Wirklichkeit, Umgebung und ganze Bedingtheit hereinrücken, endlich aber sie ganz aufgeben und bei der ursprünglichen Stoffwelt verweilen. In dieser ist nirgends der Zusammenhang zerrissen, sondern steht Alles in Beziehung; es ist nichts Leeres zwischen Gegenstand und Gegenstand, kein „Loch in der Natur"; der Maler kann also nicht, um eine einfach klare symmetrische Anordnung durchzuführen, beliebige Puncte auf seine Fläche setzen, die ohne Rücksicht auf das Gesetz der Schwere sich in die Höhe übereinander aufpflanzen. Wie er denn nun erkannt, daß er ein Ganzes von festen Gestalten, Umgebung, allgemeinen Medien in unzerrissen beziehungsreichem Zusammenhang darzustellen hat, so kann er sich leicht von jedem Gesetze strengerer Anordnung entbunden glauben: er kann meinen, weil die Art der Bindung der Vielheit zur Einheit durch die Verschlingung mannigfacher Fäden sich einer bestimmteren Nachweisung entzieht, es bestehe eine solche Pflicht gar nicht. Daher stellen wir den wenigen Linien, durch die wir diese Pflicht, so weit es möglich ist, zu formuliren suchen, die Warnung vor der Unruhe in der Composition voran; denn in diese Scylla geräth der Maler, wenn er die Charybdis der Einförmigkeit, zu welcher freilich eine sculptur-artige Bindung ihn führen würde, in steuerloser Fahrt vermeidet. Wir hätten auch bei der Bildnerkunst diesen organischen Fehler besprechen können; er fällt aber vorzüglich da in's Auge, wo die größere Freiheit der ganzen Kunstweise durch die lebhaftere Wirkung der Darstellungsmittel sich breiter und kecker ausspricht. Da der bewegte Charakter der Malerei sich in der Farbe concentrirt, so wird allerdings der Eindruck der Unruhe namentlich dann entstehen, wenn den Forderungen nicht entsprochen wird, die wir an die Farbengebung gestellt haben, wenn die Localfarben keine Accorde bilden, wenn sie in unverarbeiteter Grellheit herausschreien, wenn kein über das Ganze ergossener Ton sie dämpft und zusammenhält oder statt des Tons eine neue grelle Farbenwirkung in Licht und Luft hereinbricht. Doch hat man, wenn von Unruhe die Rede ist, ebensosehr, ja noch häufiger die Unruhe in der Anordnung der Gegenstände im Auge, denn daß die Farbe harmonisch sein soll, versteht sich weit mehr von selbst, als daß die Seite, die ihr mehr oder minder untergeordnet ist, nämlich die Welt der Formen und Linien, zur beruhigenden Ordnung gebunden sein soll, jene Harmonie scheint diese zu ersetzen, eben aber, daß die ferner liegende Verpflichtung doch auch Ver-

pflichtung ist und ihre Vernachläßigung sich peinlich zu fühlen gibt, das betont man dadurch, daß man einen Namen, der zwar auch der Disharmonie der Farbe gilt, mit besonderem Nachdruck auf sie anwendet. Beide Seiten hängen aber ja innerlich auch zusammen: die Farbe soll ja mit der Bedeutung, also auch der Ordnung der Gegenstände im Einklang sein und schwerlich wird, wer in der Linear-Composition unruhig wirkt, in der Farbe ruhig wirken. Der Ausdruck ist übrigens so treffend, daß er verständlich ist, noch ehe wir die Gesetze deutlicher zu bestimmen suchen, deren Verletzung er bezeichnet: Auge und Geist muß beunruhigt werden, wenn die Gegenstände in loser Zerstreuung herumtaumeln oder in allzuengem Knäuel sich verwickeln, wenn man das Einzelne zu Gruppen zusammenlesen, wenn man in der Gruppe Theile, Gestalten, Arme und Füße auseinanderlesen muß, wenn die Linien der Haupt-Umrisse sich fliehen und nicht wiederfinden, oder in chaotischem Wirrsal, in zerrissenem Zickzack zusammenstoßen. Die speziellere Ursache solcher Verwirrung muß nicht, aber kann liegen in einer Verletzung derjenigen Aufgabe, die wir unter den Compositions-Gesetzen zuerst aufgeführt haben (§. 495. 496): der Einhaltung des Maaßes im Umfang. Der Maler ist so frei in der Vereinigung vieler Gegenstände zu Einem Bilde, daß er im Uebermuth leicht allzuviele hereinnimmt, müßige Figuren, allzu locker verbundene, störende Episoden einführt, und wie dieß den idealen Eindruck nicht zur Einheit gelangen läßt, so muß es sich auch dem Auge als ein in Linien Unvereinigtes aufdrängen. Die Oekonomie in diesem Sinne setzt ein klares und volles Gefühl des geistigen Einheitspunctes der Aufgabe voraus, das mit einem Gefühle räumlicher Wohlordnung im Künstler innerlich zusammenfallen muß; dieß führt aber unmittelbar zur Oekonomie überhaupt, auch abgesehen von dem Zuwenig oder Zuviel im Maaße des Umfangs, das völlig eingehalten sein kann, ohne daß doch das Ganze harmonisch componirt ist. Indem wir nun zu dieser übergehen, wird sich zeigen, daß in der reicheren und verschlungeneren Summe künstlerischer Mittel, die sich in der ausgebildeten Malerei darstellt, doch die einfachen Anhaltspuncte, die uns eine auf dem Boden mythischer Anschauung ihre Stoffe schlicht anordnende Kunst an die Hand gegeben hat, nicht schlechthin verloren sind.

§. 690.

Das Gesetz der Vertheilung fordert, daß sich die Vielheit in der einzelnen Gruppe nicht unklar verschlinge und ebenso im Ganzen das mehr Vereinzelte und das Gruppirte deutlich auseinandertrete, damit die verschiedenen Formen des Contrasts wirken können. Im Wesentlichen wird dadurch auch

für die Malerei irgendwie immer ein symmetrisches Gegenüber bei Ungleichheit der Seiten begründet, entweder für das Ganze oder für die einzelne Gruppe oder für beide zugleich. Dieß gilt zunächst von der Richtung in die Breite und Höhe; die Richtung in die Tiefe erweitert mannigfach dieses Gesetz nach einer neuen Seite, bereitet Verwicklungen, dient aber auch zur erschöpfenden Entfaltung aller, nun in doppelter Art des Abstoßes sich darstellenden Verhältnisse der Vielheit.

Es ist sogleich von Vielheit und von Gruppen die Rede, denn erst im reiferen Stoffe offenbart sich die Kraft eines Gesetzes, das sich allerdings auch bei nur zwei Figuren irgendwie geltend machen muß. Die Dreizahl wird bei einfacheren Aufgaben in der Malerei wie in der Plastik sich als besonders willkommene Form zur Entwicklung eines einleuchtenden Rhythmus darbieten; diese Kunst eilt aber ihrer Natur gemäß zu umfassenderen Compositionen. Wir reden zuerst von der Vertheilung, Scheidung, Disposition; das Verhältniß der Ueberordnung, Unter- und Neben-Ordnung, das in der allgemeinen Compositions-Lehre vorher aufgeführt ist (§. 497), fassen wir hier besser erst im Folgenden, bei dem Momente der Einheit, auf. Die bindende Kunst der Einheit setzt die Vielheit voraus, die Einheit soll nicht wirken, ehe die Vielheit zu ihrem Rechte gekommen ist. Es sollen also die Gegenstände auseinandertreten, auseinandergehalten sein. Die einzelne Gruppe bunt zu verschlingen, wie es ihm gutdünkt, hindert den Maler keine Schwierigkeit des gegenseitigen sich-Deckens der Theile, er stellt ja nur eine Seite dar und bestimmt den Gesichtspunct; aber durchsichtig sind ja doch seine Gestalten nicht (vergl. 649 Anm. 2), er muß dafür sorgen, daß der Theil oder das Glied eines Körpers, der theilweise von einem andern verdeckt ist, leicht erkannt werde als Fortsetzung einer hinter dem verdeckenden Körper fortlaufenden Form, damit das Einzelne auch in der Verbindung vieler Einzelner zu einem Ganzen doch zugleich als Ganzes für sich erkannt werde; er darf die Vielheit nicht in einen Brei zusammenkneten. Auch Körper, die mehr vereinzelt stehen, sollen nicht mit Umgebendem haltungslos verwachsen erscheinen: dem soll nicht nur die Technik der Modellirung und Farbe vorbeugen, sondern eben die Composition, indem sie berechnet, was einer Gestalt zum Hintergrund zu geben oder in der Nachbarschaft beizugesellen ist. Ebenso wie die einzelnen Körper in der Gruppe voneinander, soll sich ferner Gruppe von Gruppe einleuchtend trennen und abheben. Gruppenknäuel z. B. wie in Rubens jüngstem Gerichte zu München, sind zu wild, sind unruhig. Selbst im Getümmel der Schlacht müssen sich deutliche Gruppen sondern, Rubens hat in der Amazonenschlacht, Raphael in der Constantinsschlacht meisterhaft dafür gesorgt. Gehen wir nun tiefer, so

liegt die scheidende Kraft im Inhalte des Kunstwerks selbst: es ist milder oder starker Contrast (vergl. §. 498). Massen, welche ihrer Natur nach einförmig behandelt sein wollen, dürfen allerdings relativ wie Ein Individuum erscheinen, müssen sich aber als solches von Anderem entschieden abheben. Was sich dagegen unterscheiden und entgegentreten soll, wird zwar im Einzelnen unmittelbar nebeneinander stehen und nur durch Farbe und Ausdruck seinen Contrast markiren, im Großen und Ganzen aber liegt hier offenbar in dem flüssigen Gebiete des Malerischen ein fester Punct vor: das Auge fordert, daß sich der Contrast in einer Gegenüberstellung ausdrücke, und das Gesetz der Symmetrie, das uns bei der einfach architektonischen Anordnung sich ergab, bleibt unläugbar auch bei der ächt malerischen in Kraft. Die Mitte lassen wir zunächst außer Betracht, man kann sich ein relativ Gleichgültiges als das Trennende denken. Der alterthümlich architektonischen Composition nähert sich am meisten die mehr plastische Stylrichtung und zwar vorzüglich in großen, monumentalen Aufgaben: hier wird man dieß einfache Gesetz überall in Kraft finden, die Gegensätze von Mann und Weib, Jugend und Alter, Schwach und Stark, Freund und Feind, Handeln und Leiden, Handeln und Zuschauen, Geben und Empfangen u. s. w. werden sich naturgemäß ein einem Gegenüber darstellen. In Raphels Bestrafung des Ananias z. B., einer durch Klarheit und Entschiedenheit besonders lehrreichen Composition, haben wir auf dem ersten Plane links und rechts sich gegenüber verschiedene Formen der Aufregung bei dem Anblick des hingeschmetterten Ananias, der übrigens nicht ganz in der Mitte liegt, sondern mehr zur linken Gruppe gezogen ist, weiter hinten treten links die Gemeinde-Mitglieder zu einer Tribüne, um ihre Habe darzubringen, rechts empfangen andere die Gaben: die räumliche Disposition macht auf den ersten Blick die Motive verständlich und zwar auch den speziellen Act, da in der linken Gruppe das Weib des Ananias Geld in die Hand zählt, woraus wir den vorgefallenen Betrug erkennen. Soviel zunächst über die Richtung nach der Breite; wir gehen nun auch nach der Höhe, doch ohne vorerst ihre ganze Bedeutung in's Auge zu fassen. Der Contrast kann sich auch oder zugleich in dieser Richtung darstellen; z. B. bei Handeln und Leiden ist dieß ganz natürlich: der stärkere Feind überragt etwa an Größe den schwächeren Gegner, hat den Vortheil höheren Standorts, sitzt zu Pferde, oder sonst ein natürliches Motiv stellt die im Contrast wirkende Kraft höher. So steht auf der berühmten Tapete, von der wir sprechen, Petrus, neben ihm Jakobus und sieben andere Apostel auf der genannten Tribüne; Petrus spricht das Wort, das den Ananias wie ein Blitz hinschmettert, von der Höhe. Die obere Gruppe theilt sich auch wieder, wiewohl nicht durch Zwischenraum getrennt, in Handelnde (Jakobus unterstützt in mildem

Contraste die Handlung des Petrus, indem er durch den Fingerzeig nach oben das eben Eingetretene als göttliches Strafgericht bezeichnet,) und Zuschauende (die übrigen Jünger sehen mit Entsetzen den furchtbaren Auftritt). Es versteht sich nun, daß die Symmetrie selbst bei solchen normal einfachen Compositionen keine geometrisch einförmige sein darf, sonst wäre es wohl numerische, aber nicht qualitative Vielheit, was durch sie in beziehungreicher Sonderung auseinandergehalten wird. Der Künstler muß außer den stärkeren Abweichungen von der starren Regelmäßigkeit hiefür dadurch sorgen, daß er das ganze ungesuchte Walten der Zufälligkeiten neben den festen Hauptmomenten hindurchspielen läßt, und zwar dieß auch dann, wenn das ästhetische Motiv selbst es, wie oben erwähnt ist, mit sich bringt, daß eine gewisse Einförmigkeit eine ganze Seite beherrscht, wie z. B. eine Flucht, eine gleichmäßige stürmische Bewegung einer Leidenschaft u. s. w. So zeigen die entsetzten Zuschauer aus dem Volke auf der linken Seite von Raphaels Bild: die Vertreibung des Heliodorus aus dem Tempel von Jerusalem einen gemeinsamen Wurf wie vom Winde nach einer Seite hingewehte Bäume, aber mit der größten Genialität sind sie in Formen, Bewegungen, Ausdruck wieder verschieden behandelt; auf der oben dargestellten Composition hat der Künstler, damit die Symmetrie nicht zu fühlbar werde, neben allen Unterschieden der Individuen, ihres Affects, ihrer Bewegung schließlich noch im Hintergrunde dadurch für den nöthigen Wechsel gesorgt, daß er sich rechts durch Architektur abschließt, während links sich eine Landschaft öffnet. — Was nun die Richtung in die Tiefe betrifft, so haben wir seines Orts bereits von der Bedeutung der Hauptabstufungen, von der Haltung, die durch die Bestimmtheit ihrer Unterscheidung in das Ganze kommt, das Wesentliche ausgesprochen. Im gegenwärtigen Zusammenhang ist zunächst abgesehen von der Beziehung zu der Composition nach Breite und Höhe noch zu bemerken, daß dem anordnenden Künstler nach dieser Seite in der Ausführung immer noch gewisse spezielle Aufgaben begegnen werden. So wird er insbesondere auch bei dem günstigsten Naturvorbilde selten den Vordergrund wirksam genug finden; derbe Massen und Gestalten in verstärkter Kraft des Lichts und noch mehr des Schattens werden hier angebracht werden müssen, um das Uebrige energisch zurückzutreiben; Rottmann liebt z. B. im Vordergrund eine schattige Quelle, einen Teich mit stark modellirten Erdformen, energischer Vegetation, um der Sonnengluth der südlichen, ausgetrockneten Landschaft das Gefühl der Kühle abstringirend gegenüberzustellen; die Malerei der Verfallszeiten mit ihrer akademischen Schablone hat freilich auch hier in den stehenden groben Klötzen der sog. repoussoirs die Absichtlichkeit und den Mechanismus schreiend zu Markte gebracht. Es ist nun aber mit der Richtung in die Tiefe ein neuer

räumlich ausgedrückter Contrast in die Composition eingetreten, das Prinzip der Auseinanderhaltung des Vielen erweitert sich nach einer andern Seite. Es entsteht daraus eine Durchkreuzung der Richtungen, die aber darum jenes Gesetz der Gegenüberstellung nicht aufhebt, sondern neben ihm bestehend dem Künstler nur auflegt, in seinem räumlich vertheilenden Denken eine größere Summe von Fäden gleichzeitig zu regieren. So kann nun eine Figur ihren Gegensatz ebenso gut hinter sich, als sich gegenüber haben, der Contrast als nächster oder entfernterer Hintergrund wirken, aber auch zugleich in einem Gegenüber sich entfalten. Z. B. Delaroche's Marie Antoinette hat unmittelbar hinter sich die Wache der Nationalgarde, ihr Kopf hebt sich in scharfem Contrast von den stumpfen Zügen eines dieser Soldaten ab; die eigentlichen Feinde, die Richter, sind im ferneren Hintergrund, aber durch düstere Beleuchtung gehoben; daneben aber wirkt die Symmetrie der Breite nach, denn rechts der Königin gegenüber, unter sich selbst wieder contrastirend, theils fanatisch, theils mitleidig, befindet sich das zuschauende Volk, neben einem fanatischen Nationalgardisten und Offizier jener apathisch gleichgültige. Man sieht an diesem Beispiel zugleich, wie Licht und Farbe vermittelnd eintritt, so daß, wenn eine von zwei gegenüberstehenden oder der Höhe nach in Gegensatz gestellten Seiten entfernter steht, als die andern, oder der Gegensatz überhaupt mehr nur in der Richtung der Tiefe sich ausspricht, das Gleichgewicht durch kräftigeren Beleuchtungs-Gegensatz sich herstellen kann; auch wird ein Theil der entfernteren Gruppe doch zugleich mehr auf den Vordergrund sich hereinziehen und hier wieder ein Gegenüber bewirken. Die Tiefe hat zugleich eine bestimmte Beziehung auf die Zeit, genauer auf das Verhältniß der Ursache und Wirkung. Geht die Handlung im Vordergrunde vor sich, so wird das nächste Object mit wenig Unterschied der Entfernung in die Tiefe sich dem Handelnden gegenüber befinden, die unbestimmteren Nachwirkungen aber, z. B. die Flucht von Massen in einem Schlachtbilde, werden sich nach dem Hintergrunde ziehen; in diesem kann aber, wie das eben erwähnte Bild zeigt, auch das Vergangene, was sich zu dem Vordergrund als Ursache und Voraussetzung verhält, ohne Verletzung des Grundgesetzes der bildenden Kunst in deutlicher Sprache ausgedrückt sein. — Das Ganze bewirkt so im gleichzeitigen Gegenschlag nach der Breite und Höhe und nach der Tiefe das befriedigende Gefühl einer gründlichen Erschöpfung und Ausathmung des dargestellten Lebens-Acts.

Diese Bemerkungen haben vorzüglich die historische Composition im Auge gehabt und zwar vor Allem den mehr plastischen Styl, denn dahin gehört Raphael. Je weniger nun der Charakter in seiner heroischen Größe und der Einfachheit seiner idealen Motive den Inhalt eines Gemäldes bildet, je mehr der Accent auf das Zufällige, Einzelne, Anhängende

der Individualität fällt, desto weniger sichtbar und kräftig wird das Gesetz jener einfachen Gegenüberstellungen wirken; es wird nicht ganz verschwinden, aber es wird ihm leichter und häufiger dadurch genügt werden, daß Körpern aus irgend einer Sphäre Körper aus einer andern, niedrigeren, aber jetzt zur Geltung gelangten, oder daß Körpern überhaupt die Intensität von Lichtwirkungen als Gegengewicht symmetrisch gegenübertritt. Haus, Geräthe, Baum, glühender Himmel, glänzende Wolken u. s. w. stellt das Gleichgewicht her. Man sieht hier, daß Solches, was wir in §. 686 im negativen Sinne, als Grund der Erschwerung fester Bestimmungen über die lineare Composition geltend gemacht haben, nämlich Licht und Farbe, nun doch auch in die positive Beziehung zu jener tritt, daß es mit ihr in Eine Berechnung gezogen gemeinschaftlich dem nur freier sich wendenden Gesetze dient. Es ist natürlich insbesondere die Landschaft, von welcher das Letztere gilt: die Wirkung der allgemeinen Medien tritt mit der Wirkung der durch sie beleuchteten Körper in diesen Compromiß der gegenseitigen Ergänzung. Doch ist auch im Genre und in der Landschaft der Unterschied der Style wieder wichtig. Das höhere, plastisch behandelte Genre componirt mit strengerer Symmetrie, als das niedrige; man sehe zu, wie rein und klar sich die Gruppen auf L. Roberts Bildern: die pontinischen Schnitter und die Fischer von Chioggia bauen, und vergleiche damit einen Teniers; von Claude Lorrain haben wir zu §. 686 eine Landschaft angeführt, wo das Gegenüber rechts Gebirge, links Meeresfläche mit intensivem Licht ist, aber wie architektonisch klar pflegt er sonst den festen, körperlichen Theil seiner Landschaft an sich schon zu bauen, verglichen mit einem Ruysdael!

§. 691.

Die Einheit ist es, von welcher bereits auch die Klarheit in der Auseinanderhaltung des Vielen ausgeht, welche zugleich positiv als Bindung wirkt und die Scheidung nicht bis zur Zerreißung fortgehen läßt. Dieselbe tritt aber auch leibhaft entweder als bedeutendster Gegenstand überhaupt oder als bedeutenderer in der einzelnen Gruppe auf und dieß Werthverhältniß der Ueberordnung kann zwar auch durch Stellung in der Mitte oder an einer der Seiten, wird aber doch irgendwie, wo nicht in der Anordnung des Ganzen, doch der Theile seinen Ausdruck zugleich wesentlich in der überragenden Höhe finden, so daß ein Anklang an die Pyramide auch durch die Werke der ausgebildeten Malerei sich hindurchzieht.

Einheit in der Vielheit, Vielheit in der Einheit: beides läßt sich nicht trennen, Vertheilung ist Bindung, Disposition Composition und um-

gekehrt. Das symmetrische Gegenüber, das wir im vorh. §. gefunden, ist ja nur der Ausdruck des innern Gegenstoßes, den sich die Einheit gibt; durch zu dichte Knäuel und durch Zerstreutheit des Einzelnen leidet, weil die Vielheit sich in's Unklare verliert, eben auch die Einheit. Zu §. 498, 1. ist die Theilung der zwölf Apostel in Gruppen von je drei Männern angeführt, wodurch Leonardo da Vinci die Monotonie der an einer Tafel sitzenden dreizehn Figuren gebrochen hat: diese sind dadurch verbunden, aber auch getrennt, denn zwischen den Gruppen ist schärfere Scheidung, als zwischen den mehr isolirten Einzelnen wäre. Was aber in dieser Composition sowohl trennt, als vereinigt, das ist das eben gesprochene Wort Christi: Einer unter euch wird mich heute verrathen; dieses Wort hat wie ein Blitz eingeschlagen, Alle sind nur mit ihm beschäftigt, Jeder auf andere Weise, und da sich Jeder äußern muß, so führt ihn das Bedürfniß der Mittheilung zu dem Nachbar; es kann aber nicht Jeder mit Jedem sich besprechen, so bilden sich ganz natürliche Gruppen von je drei Männern, worin jedoch wieder für den Unterschied gesorgt ist, indem Einzelne nur der Linie nach mit ihrer Gruppe zusammengehören und in Wirklichkeit doch mehr für sich sind oder sich hinauswenden nach der Hauptperson. Trotz diesem Ineinander der zugleich trennenden und bindenden Wirkung müssen wir aber die Einheit dennoch für sich betrachten; dieß ergibt sich vor Allem daraus, daß der Contrast, obwohl selbst in der Einheit gegründet, doch bis zur Zerreißung fortgehen kann, wenn die Einheit zwar in der Idee liegt, aber nicht in's Auge tritt. So reichen z. B. die Nachweisungen einer innern, ethischen Einheit nicht aus, um die Zweiheit, in welche Raphaels Transfiguration in der Richtung des Oben und Unten zerfällt, zu rechtfertigen; weit eher findet man hier die Rechtfertigung in dem mehr architektonischen Gesetze der mythischen Malerei; die Theile verhalten sich in diesem Bilde wirklich wie Wand und Giebel. In der gesperrten Landschaft schneidet Everdingen öfters die mittlere Höhe mit einer zu scharfen, unangenehm trennenden Horizontale durch; in der geöffneten muß es jedem Künstler sein Gefühl sagen, ob die zwischen einem Gegenüber von Bergen oder dergl. aufgeschlossene Ferne noch den einheitlichen Abschluß eines Berges am äußersten Horizonte bedarf; nach Umständen fällt ohne diese zusammenfassende Form das Ganze der Breite nach wie in zwei Stücke auseinander, nach Umständen wirkt umgekehrt die Zuthat zerreißend. — Es muß nun aber die Einheit auch ihren eigenen, besondern Ausdruck finden, muß sich als ausdrückliche Erscheinung neben die von ihr beherrschte Vielheit stellen. Hier tritt die Höhe in einer neuen Bedeutung auf. Wir haben dieselbe schon im vorh. §. zur Sprache gebracht, doch nur erst nach der Seite der Scheidung, der sich gegenübertretenden Vielheit; freilich, wenn dort gesagt ist, der

Handelnde, der Siegreiche u. s. w. werde dem Leidenden gegenüber häufig auch in räumlicher Erhöhung auftreten, so war damit bereits zugleich ein Werthverhältniß ausgesprochen. Dieß ist nun aber für sich zu beleuchten. Die eigentliche Einheit ist immer der Geist des Ganzen; dieser wird sich aber in Einem Gegenstand oder in einigen positiver concentriren, als in den andern, der Begriff der Einheit bestimmt sich daher innerhalb des Einzelnen zu dem der Ueberordnung. Diese drückt sich in der Malerei keineswegs nur durch die Höhe aus; zur Seite Christi in Leonardo's Abendmahl z. B. steigen die Gruppen der Apostel zu den Seiten höher an, die Hauptperson ist räumlich nur durch einen stärkeren Zwischenraum, als der zwischen den einzelnen Gruppen, abgehoben, an sich aber durch die Stellung in der Mitte ausgezeichnet. Man sieht an diesem entscheidenden Beispiele, daß, wie im Relief, auch die Stellung in der Mitte allein die Bedeutung der Hauptfigur ausdrücken kann; selbst die Stellung an einem Ende kann, ebenfalls wie im Relief, diesen Zweck erfüllen, was man in so manchen Länge-Compositionen der Venetianer sieht. Doch ist die Symbolik der Höhe und Tiefe eine so einleuchtende, daß die Malerei als bildende Kunst nothwendig sich von ihr bestimmen lassen muß, auch wo sie die mythisch-architektonische Composition längst verlassen hat. Es ist z. B. dem Auge peinlich, daß Constantin auf Raphaels Schlachtbild eine gedrückte Figur ist und zu tief im Pferde sitzt (ein Fehler, der auch bei andern Reiterfiguren Raphaels vorkommt). In zahllosen Werken großer Meister, auch wo nicht ein äußeres Motiv, wie Hängen am Kreuz, Kreuzabnahme, die Höhen-Composition mit sich bringt, herrscht sie und befriedigt unser innerstes Gefühl. Die Emporragung stellt nicht nothwendig einen pyramidalen Gipfel dar, die höher gestellte Gruppe ist z. B. breit in Raphaels Ananias, noch breiter in der Schule von Athen, in der Amazonenschlacht von Rubens, wo sich aber doch so klar und wohlthuend das sausende Gewühl in die zwei Seitengruppen der wild in den Strom abstürzenden Amazonen und den Hauptkampf oben auf der Brücke disponirt. Allerdings aber ist das steilere Ansteigen zur Pyramide in den verschiedensten Variationen zu natürlich, als daß es nicht in unendlichen Werken der Malerei sich aufdrängen sollte; wir greifen aus der Fülle der Beispiele drei der edeln Compositionen von L. Robert heraus, die wir zum Theil schon flüchtig angeführt haben. Auf den Fischern von Chioggia bauen sich drei Hauptgruppen: in den zwei untern stehen sich rechts Männer, links Frauen in freier Symmetrie gegenüber; den letzteren näher ist ein Jüngling, fast noch Knabe, mit den Netzen beschäftigt, ein schöner Linienzug führt von ihm hinauf zur mittleren höheren Gruppe, deren höchsten Punct der befehlende Alte, das vielerfahrene Familienhaupt, einem homerischen Manne gleich, darstellt; wobei wir nachholen, wie auch in der

Malerei das System der einzelnen Bewegungen noch einen plastischen Rhythmus bilden soll: man bemerke den edeln Antagonismus der Linien zwischen dem linken Arm jenes Jünglings und dem ausgestreckten des Alten. Die zwei andern Bilder führen zu einer interessanten näheren Bestimmung. Drei Hauptgruppen treten auch hier auseinander, die mittlere steigt pyramidalisch, aber die Spitze wird nicht oder nicht unzweifelhaft durch die Hauptperson gebildet. In den pontinischen Schnittern mag der herrliche, ernste Bursche, der vorn in der Mitte zwischen den Arbeiterinnen links und den tanzenden, pfeifenden Schnittern rechts an sein Büffelgespann gelehnt steht, als die Hauptperson erscheinen, allein die Männer auf dem Wagen und die höchste Figur, die Madonnen-artig schöne Frau mit dem Kinde, sind durch die Wirkung der Höhe idealisirt: da unterscheiden sich denn zwei Formen der höheren Bedeutung, die auf verschiedene Weise durch die Symbolik des Raumes ausgezeichnet sind: die Jugendkraft durch Stellung in der Mitte (wiewohl mit den Büffeln wieder einen herrlichen pyramidalen Gegensatz gegen die thierische Kraft bildend), das reife Mannesalter und dann noch mehr weibliche Idealität durch Stellung in der Höhe: ein belehrendes Beispiel des Zusammenlaufens verschiedener Beziehungen; der Bursche gehört aber zur Basis der Pyramide und drückt so aus, wie auf thätige Jugendkraft das Familienleben sich stützt und baut. In der Madonna dell' Arco ist das schöne Mädchen mit dem Thyrsus-artigen, von Obstpflanzen umwundenen Stab auf dem Karren als Hauptperson zu bezeichnen, aber ein junger Bursche hebt sich noch über sie, wiewohl er entschieden unbedeutender ist. Dieß Beispiel beweist allerdings, daß, wie die höchste Wichtigkeit nicht nothwendig die höchste Raumstellung mit sich bringt, so diese nicht nothwendig als Ausdruck für jene anzusehen ist. Oft ist es einfach ein Bedürfniß des Auges, was den Maler bestimmt, noch höher zu gehen, irgendwie durch weiteren Linien-Aufbau befriedigender abzuschließen; ganz ohne Zusammenhang mit innerer Bedeutung kann dieß zwar nicht sein, aber dieselbe kann sich mit so zarten Fäden in Anderes, Weiteres verlieren, daß wir diese Seite hier nicht weiter verfolgen, sondern nur soviel sagen können: umgestoßen wird die Wahrheit des innern Zusammenhangs zwischen Dignität und Höhe dadurch nicht, daß ein solcher Bautrieb zugleich auch mehr nur formell wirkt, und wenn derselbe ohne fühlbare Beziehung auf den Werth der Gegenstände allzu sichtbar auftritt, so geräth die Malerei in frostigen, auf unerfreuliche Weise an plastische Herrschaft des Conturs erinnernden Formalismus. Von gesuchter Pyramidal-Composition ist z. B. Raphaels größeres Bild der heil. Familie in München nicht ganz freizusprechen. — Wir haben bisher nur von der Hauptperson oder Hauptgruppe gesprochen; der pyramidale Bautrieb wird sich aber bei mehreren

Gruppen ebenso auch auf die untergeordneten werfen und man wird daher bei zahllosen trefflichen Compositionen eine größere mittlere Pyramide von kleineren, die etwa selbst wieder in Größen-Unterschiede sich theilen, mit mehr oder weniger Unterbrechung durch gerade Linien, sich umgeben sehen.. Nun aber kann dieß Verhältniß in verschiedener Weise sich verändern. Hauptperson oder Hauptgruppe fällt an das eine Ende einer Länge-Composition und ragt durch Höhe hervor: dann wird die Symmetrie verlangen, daß das am andern Ende Gegenüberstehende in ungefähr entsprechendem Maaß ebenfalls steige, wie man dieß z. B. in Paolo Veronese's Bildern: die bekehrte Familie Concina und die Anbetung der Könige (in Dresden) sieht. Der natürliche Zug zu der Anordnung einer Basis von niedriger Gegenüberstehendem und einem Gipfel darüber wird sich dann, da er sich nicht als Pyramidalform im Ganzen darstellt, doch auf diese zwei Endgruppen werfen und man erhält eine tiefere Mitte von zwei pyramiden-ähnlichen Formen flankirt. Diese oder eine ähnliche Anordnung kann nun überhaupt eintreten, wenn Hauptperson oder Hauptgruppe nur durch die Stellung in der Mitte sich auszeichnet oder eine solche im engeren Sinne überhaupt nicht da ist, sondern die Einheit mehr im Geiste des Ganzen bei nur relativem Dignitäts-Unterschiede der Gruppen liegt: man wird irgendwie einen pyramidalen Höhetrieb wenigstens in der einzelnen Gruppe mit dem Prinzip der Gegenüberstellung derselben sich vereinigen sehen. Nun haben wir aber nicht vergessen, daß das Gegenüber gar nicht blos in den Figuren, sondern ebensosehr in einer Zusammenstellung dieser mit andern festen Körpern oder bald der einen, bald der andern, bald beider mit Licht- und Farbenwirkungen sich ausdrücken kann und daß dieß im Genre und Landschaft und im rein malerischen Style vorzüglich der Fall sein wird. Dennoch wird dieser Zug der Raum-Symbolik auch hier nicht völlig schweigen; ohne denselben Parallelismus im Großen, wie bei der strengeren historischen Composition oder dem höheren Genre, aber doch innerhalb einzelner Gruppen wird ein inneres Gesetz den Maler immer dazu führen, den Dreischlag von zwei oder mehreren Gegenüberstehenden und einem Uebergeordneten in der Annäherung an die Pyramidalform darzustellen. Man wird z. B. keine schöne Baumgruppe finden, in der sie nicht mit freier Zufälligkeit anklingt, sei es, daß eine Hauptpyramide in der Mitte steigt, oder um eine niedrigere Mitte sich solche erheben; ja die einzelne Baumkrone selbst läßt sie ja anklingen wie die Menschengestalt mit ihrem symmetrischen Gliederpaare und dem Gipfel des Hauptes darüber. Man unterscheidet also in einem Gebiet unendlicher Mannigfaltigkeit doch einige Linien, einige Anhaltspuncte und Fr. W. Unger wird nicht ganz im Grundlosen sich bewegen, wenn er in dem oben angeführten Werk es unternimmt, eine

Reihe der berühmtesten Compositionen auf ein ungefähres räumliches Schema zu reduziren.

§. 692.

Die Schroffheit, welche durch dieß Wechselverhältniß des Einen und Vielen noch nicht aufgehoben ist, tilgt sich schließlich durch den Ausdruck, welchen die überleitenden Momente des Vorbereitens, Motivirens, Auflösens selbst im rein malerischen Styl irgendwie in der Form und Linie finden müssen, um im Verein mit der Farbe die rhythmische, vorherrschend dreigliedrige, Bewegung des Ganzen herzustellen.

Der Rhythmus liegt in der Gesammtheit der entwickelten Momente der Composition, in der Farbenharmonie, der linearen Anordnung und dem Zusammenwirken beider. Ein Accord von Accorden, ein aus zwei für sich einstimmigen Haupt-Klängen sich erzeugender dritter liegt eigentlich schon in diesem Bunde der zwei wesentlichen Elemente. Durch das lineare Element für sich haben wir den Dreiklang der Vereinigung von Gegenübergestellten in einem Dritten sich ziehen sehen; im Stimmungs-Elemente der Farbe klingt Licht und Schatten mit Helldunkel, Localfarbe und Localton mit dem Haupt-Tone, klingt die Drei der Hauptfarben mit ihren unendlichen Uebergängen zu einer Welt von Accorden zusammen. Die Dreiklänge schreiten in der Mehrung der Gruppen in Zahlengruppen fort, die irgendwie als eine Verzweigung der Drei erscheinen; eine Dreizahl von Haupt-Gruppen wird sich aber bei allen reicheren Compositionen, worin die Gegenstände nicht entschieden gegen das Gewicht der in den allgemeinen Medien liegenden Stimmung zurücktreten, ganz absichtslos als die naturgemäßeste ergeben. Der Rhythmus hat nun aber auch hier sein inneres Wesen als fließende Bewegung durch eine Reihe überleitender Mittel, ein System der Divergenzen und Convergenzen zu äußern, welche die Momente der Vorbereitung, Motivirung, Lösung, wie sie innerlich im Gehalte des Kunstwerks liegen, dem Auge herausstellen. Die Zufälligkeit, die unbefangene Nachläßigkeit der Natur, die Mannigfaltigkeit, die Individualität, welche noch weit eingreifender, als in der Sculptur, jede Herrschaft eines abstracten Schema in der Malerei durchschneidet und dieselbe zum bloßen Anklang heruntersetzt, ist schon in der Grundauffassung des Malers als die lebendige Macht und Opposition gegen geometrische Starrheit und Gleichheit gesetzt; die Composition entwickelt diese Macht noch bestimmter durch einen Act ausdrücklicher Intention, prägt die lebendigen Unterschiede und ihre Wechsel-Ergänzung in den Linien aus, läßt diese sich fliehen, sich wieder finden, die Gruppen sich ungleich bauen und

Gruppen ebenso auch auf die untergeordneten werfen und man wird daher bei zahllosen trefflichen Compositionen eine größere mittlere Pyramide von kleineren, die etwa selbst wieder in Größen-Unterschiede sich theilen, mit mehr oder weniger Unterbrechung durch gerade Linien, sich umgeben sehen.. Nun aber kann dieß Verhältniß in verschiedener Weise sich verändern. Hauptperson oder Hauptgruppe fällt an das eine Ende einer Länge-Composition und ragt durch Höhe hervor: dann wird die Symmetrie verlangen, daß das am andern Ende Gegenüberstehende in ungefähr entsprechendem Maaß ebenfalls steige, wie man dieß z. B. in Paolo Veronese's Bildern: die bekehrte Familie Concina und die Anbetung der Könige (in Dresden) sieht. Der natürliche Zug zu der Anordnung einer Basis von niedriger Gegenüberstehendem und einem Gipfel darüber wird sich dann, da er sich nicht als Pyramidalform im Ganzen darstellt, doch auf diese zwei Endgruppen werfen und man erhält eine tiefere Mitte von zwei pyramiden-ähnlichen Formen flankirt. Diese oder eine ähnliche Anordnung kann nun überhaupt eintreten, wenn Hauptperson oder Hauptgruppe nur durch die Stellung in der Mitte sich auszeichnet oder eine solche im engeren Sinne überhaupt nicht da ist, sondern die Einheit mehr im Geiste des Ganzen bei nur relativem Dignitäts-Unterschiede der Gruppen liegt: man wird irgendwie einen pyramidalen Höhetrieb wenigstens in der einzelnen Gruppe mit dem Prinzip der Gegenüberstellung derselben sich vereinigen sehen. Nun haben wir aber nicht vergessen, daß das Gegenüber gar nicht blos in den Figuren, sondern ebensosehr in einer Zusammenstellung dieser mit andern festen Körpern oder bald der einen, bald der andern, bald beider mit Licht- und Farbenwirkungen sich ausdrücken kann und daß dieß im Genre und Landschaft und im rein malerischen Style vorzüglich der Fall sein wird. Dennoch wird dieser Zug der Raum-Symbolik auch hier nicht völlig schweigen; ohne denselben Parallelismus im Großen, wie bei der strengeren historischen Composition oder dem höheren Genre, aber doch innerhalb einzelner Gruppen wird ein inneres Gesetz den Maler immer dazu führen, den Dreischlag von zwei oder mehreren Gegenüberstehenden und einem Uebergeordneten in der Annäherung an die Pyramidalform darzustellen. Man wird z. B. keine schöne Baumgruppe finden, in der sie nicht mit freier Zufälligkeit anklingt, sei es, daß eine Hauptpyramide in der Mitte steigt, oder um eine niedrigere Mitte sich solche erheben; ja die einzelne Baumkrone selbst läßt sie ja anklingen wie die Menschengestalt mit ihrem symmetrischen Gliederpaare und dem Gipfel des Hauptes darüber. Man unterscheidet also in einem Gebiet unendlicher Mannigfaltigkeit doch einige Linien, einige Anhaltspuncte und Fr. W. Unger wird nicht ganz im Grundlosen sich bewegen, wenn er in dem oben angeführten Werk es unternimmt, eine

Reihe der berühmtesten Compositionen auf ein ungefähres räumliches Schema zu reduziren.

§. 692.

Die Schroffheit, welche durch dieß Wechselverhältniß des Einen und Vielen noch nicht aufgehoben ist, tilgt sich schließlich durch den Ausdruck, welchen die überleitenden Momente des Vorbereitens, Motivirens, Auflösens selbst im rein malerischen Styl irgendwie in der Form und Linie finden müssen, um im Verein mit der Farbe die rhythmische, vorherrschend dreigliedrige, Bewegung des Ganzen herzustellen.

Der Rhythmus liegt in der Gesammtheit der entwickelten Momente der Composition, in der Farbenharmonie, der linearen Anordnung und dem Zusammenwirken beider. Ein Accord von Accorden, ein aus zwei für sich einstimmigen Haupt-Klängen sich erzeugender dritter liegt eigentlich schon in diesem Bunde der zwei wesentlichen Elemente. Durch das lineare Element für sich haben wir den Dreiklang der Vereinigung von Gegenübergestellten in einem Dritten sich ziehen sehen; im Stimmungs-Elemente der Farbe klingt Licht und Schatten mit Helldunkel, Localfarbe und Localton mit dem Haupt-Tone, klingt die Drei der Hauptfarben mit ihren unendlichen Uebergängen zu einer Welt von Accorden zusammen. Die Dreiklänge schreiten in der Mehrung der Gruppen in Zahlengruppen fort, die irgendwie als eine Verzweigung der Drei erscheinen; eine Dreizahl von Haupt-Gruppen wird sich aber bei allen reicheren Compositionen, worin die Gegenstände nicht entschieden gegen das Gewicht der in den allgemeinen Medien liegenden Stimmung zurücktreten, ganz absichtslos als die naturgemäßeste ergeben. Der Rhythmus hat nun aber auch hier sein inneres Wesen als fließende Bewegung durch eine Reihe überleitender Mittel, ein System der Divergenzen und Convergenzen zu äußern, welche die Momente der Vorbereitung, Motivirung, Lösung, wie sie innerlich im Gehalte des Kunstwerks liegen, dem Auge herausstellen. Die Zufälligkeit, die unbefangene Nachläßigkeit der Natur, die Mannigfaltigkeit, die Individualität, welche noch weit eingreifender, als in der Sculptur, jede Herrschaft eines abstracten Schema in der Malerei durchschneidet und dieselbe zum bloßen Anklang heruntersetzt, ist schon in der Grundauffassung des Malers als die lebendige Macht und Opposition gegen geometrische Starrheit und Gleichheit gesetzt; die Composition entwickelt diese Macht noch bestimmter durch einen Act ausdrücklicher Intention, prägt die lebendigen Unterschiede und ihre Wechsel-Ergänzung in den Linien aus, läßt diese sich fliehen, sich wieder finden, die Gruppen sich ungleich bauen und

doch entsprechen, trennt das zu eng Verbundene und leitet durch sanfte Linien das zu hart Getrennte ineinander über, vermittelt ebenso das Farbenleben und schafft hiedurch den einheitlichen Fluß und Guß des Ganzen.

§. 693.

1. Zur Ausführung umfassender Ideen in großen cyklischen Compositionen entfaltet sich auch die Malerei vorzüglich durch den Anschluß an die Baukunst, wodurch sie sich zugleich von der Beschränkung auf einen Zeitmoment relativ befreit. Der unbestimmtere Anklang gewisser Gesetze der räumlichen Anordnung, wie er im einzelnen Bild hervortritt, wird zur festen Bindung einer Vielheit
2. von Bildern. Die engste Form dieses Anschlusses ist die Wandmalerei; die plastische Stylrichtung fällt mit ihr naturgemäß zusammen; die monumentale Großartigkeit der Aufgabe fördert mächtig die Kunst, führt aber auch leicht zu den in §. 676 bezeichneten Abwegen.

1. Der §. holt nach, was bei der Erörterung cyklischer Darstellungen in der Sculptur noch nicht ausgesprochen ist: daß in diesen die bildende Kunst ihre räumliche Feßlung an Einen Zeitmoment in gewissem Sinn überwindet, indem sie vorhergehende und folgende Momente in aufeinanderfolgenden, zusammengestellten Bildern darstellt. Im Anschluß an die Architektur wird nun das Compositionsgesetz wieder einfacher, architektonischer: das symmetrische Gegenüber, Oben und Unten mit den mancherlei ärmeren oder reicheren Gruppirungen, die nach Anzahl und Beziehung der Bilder aus diesem Verhältniß hervorgehen können, ist durch die streng gemessene Form der Baukunst gegeben. Es entsprechen sich nicht nur einzelne Bilder, sondern auch fortlaufende Bilderreihen; das Gegenübergestellte und Mittlere ist sich an Größe gleich oder verschieden, z. B. ein größeres Mittelbild von kleineren umgeben u. s. w. Umfassende Ideen finden nun den genügenden Raum, sich auszuleben, der denkende Künstler hat ein großartiges Feld für Gliederung ihrer Momente und sinnreiche Wechselbeziehung derselben. In der altchristlichen Basilika boten sich die Mauer-Flächen über den Säulen des Mittelschiffs als der angemessenste Raum, um hier, in dieser Bahn zum Allerheiligsten, die großen alttestamentlichen Vorbilder, Kämpfe und Schicksale darzustellen, auf denen die christliche Kirche sich auferbaute, der Triumphbogen deutete in großen Symbolen und Allegorien auf das Allerheiligste, die Tribuna, wo nun der Erlöser selbst in persönlicher Majestät den Blicken entgegentrat. Die Nebenschiffe, auch die Außenseiten der Kirche, konnten diese rhythmische Folge in reicher Weise weiter ausbilden. Monumentale Bauwerke jeder Art, die Kreuzgänge der Klöster, die Hallen der Begräbniß-

plätze, Loggien, Arkaden in den Städten, wie schon die antiken Stoen und Leschen, Baptisterien, Kapellen, Kirchen des romanischen, in beschränkterem Umfange des gothischen Styls, politische, Kunst-Gebäude, Privatpaläste und Villen öffnen sich dieser großen cyklischen Entfaltung einer Kunst, die noch ungleich leichter und rascher sich an die architektonische Fläche schmiegt, als die Plastik. Die Decke des Innern, wie dieß namentlich in den Kuppel-Malereien geschah, zu benützen ist und bleibt wegen der mechanischen Schwierigkeit der Anschauung nicht räthlich. Wenigstens wird es passend sein, hier nur Kleineres, leicht Uebersichtliches anzubringen. Diese Rücksicht äußerer Zweckdienlichkeit trifft auf das Natürlichste mit der inneren Genialität der Erfindung und Anordnung zusammen in Raphaels Stanzen: an den Wänden die Darstellung der Idee in großen historischen Bildern, in wahrer und wirklicher Verkörperung, an der Decke in allegorischer Andeutung und daneben noch in typischen Scenen, wie die Theologie im Sündenfall, das Recht im Urtheil Salomon's versinnlicht; die Deckenbilder sind kleine, leicht faßliche Devisen, in die Gewölbefelder passend vertheilt.

2. Die große Wichtigkeit, welche die unmittelbarste Form des Anschlusses an die Architektur, die Freske, für Hebung und Tragung des Lebens der Malerei überhaupt hat, ergibt sich von selbst und ist schon durch die Andeutungen des §. 660 ausgesprochen. Die Fresko-Malerei ist der natürliche feste Punct, um den sich das Leben dieser Kunst bewegt; ihr Aufschwung bringt Großartigkeit, Kühnheit, Fülle der Erfindung in die andern Zweige; die technische Nothwendigkeit, in dieser Kunstweise nur die wesentlichen, gewaltigen Grundzüge des Inhalts und der Formen zu geben, wird der Hebel, wodurch der monumentale Styl ersteht, ohne dessen starke Stütze auch die Tafelmalerei Halt und Kraft entbehrt. Allein die Sache hat auch ihre Schattenseite: Es ist klar, daß die Freske mit der plastischen Stylrichtung zusammenfällt: die Farbe tritt zurück, das Gewicht fällt auf die Zeichnung und den Linienbau der Composition, hiemit auf den Begriff, die Erfindung und auf das Prinzip des directen Idealismus. Damit sind die Verirrungen und Einseitigkeiten des plastischen Styls nahe gelegt. Es bildet sich leicht jene Gedankenkunst aus, welche zu viel Werth auf das Aussinnen des Cyklus legt. Man hüte sich, jene beziehungsreichen Anordnungen einer Vielheit von Bildern gar zu hoch anzuschlagen; am Ende könnte jeder begabtere Kopf ohne allen besondern Künstlerberuf aus einer gegebenen Idee solche Combinationen entwickeln. Das einzelne Bild in seiner rein ästhetischen Composition und in der vollendeten Durchführung des Scheins der Dinge zeigt qualitativ mehr den Künstler, als das Auffinden eines Fadens, der eine Vielheit von Bildern zusammenhält. Man widerstehe der Versuchung, die Mängel der künstlerischen

Durchführung eines Bildes durch seine Beziehung zu andern zu ergänzen; es handelt sich um das Bild selbst, nicht um das, was zwischen den Bildern ist. Die Ueberfruchtung des einzelnen Bildes durch Zuthaten, welche die höheren Beziehungen darstellen sollen, ist eine weitere natürliche Folge der Uebersteigerung des einfach Aesthetischen in das Gedankenhafte; dahin sind nicht die freien Spiele zu zählen, mit denen eine fruchtbare Erfindung gerne die Haupt- und Nebenbilder noch in Arabeskenform, in Friesen, Sockeln u. s. w. umgibt, um, was jene mit großen Zügen aussprechen, noch überdieß in sprudelnder Fülle von Andeutungen sich ausathmen zu lassen, wie schon Raphael in den Stanzen und Tapeten gethan hat; vielmehr schlägt sich die einmal ausgebildete Neigung zum Beziehungsreichen, Andeutungsvollen auch auf die Hauptbilder und steckt in jede Ecke derselben verborgenen Tiefsinn. Wir haben ferner bereits darauf hingewiesen, daß der plastische Styl sich vorzüglich an die Auffassung der Kunststoffe unter dem Standpuncte der zweiten Stoffwelt halten werde. Wir wollen Mythus und Allegorie nicht schlechthin verbannen und haben schon in der Anm. zu §. 683 gesagt, daß die Freske in ihrer natürlichen Bestimmung zum Cyklischen sie nicht wohl ganz entbehren kann, aber die Meinung, der Inhalt des Schönen sei in diesen Zurückführungen des Lebens und der Geschichte auf transcendente, einst geglaubte, noch geglaubte oder subjectiv ersonnene Gestalten vollkommener dargestellt, als wenn er dem wirklichen Lebensstoff immanent bleibt, liegt bei der ganzen Richtung nahe und kann bis zu tiefer Verblendung gegen das wahre Verhältniß von Idee und Bild führen. Was aber die Formenbehandlung betrifft, so führt das Prinzip des directen Idealismus in einseitiger Verfolgung entweder zu einer flachen und abstracten Schönheit oder einer gewaltsamen Erhabenheit und Ueberkraft, welche alsgemach in das Gegentheil des reformatorischen Anfangs, in das Conventionelle ausläuft. Man sieht aus dem Allem, daß auch die Zeit wieder kommt, wo der monumentale Freskenstyl von der Oelmalerei und der ächt malerischen Richtung einfaches Verharren bei dem Objecte, richtiger: Idealisirung des Objects innerhalb seiner selbst, erschöpfende Ausführung, Wärme der Naturwahrheit, überhaupt den Geist der Wirklichkeit, wie er sich mit dem zu seinem Recht gelangten Prinzip des Colorits verbindet, zu lernen hat: einer der Belege für den Inhalt des §. 676.

§. 694.

1. **Verbindung mit kleineren architektonischen Werken und Ausschmückung bedeutender Räume begründet auch für die selbständige Malerei cyklische Zu-**
2. **sammenstellungen, große monumentale, von einer Idee getragene Reihen. End-**

lich schließt sich die cyklische Composition als Skizze an die Poesie oder bewegt sich in frei dichtender Erfindung: mit der Herrschaft des Moments der Zeichnung ergibt sich hier entweder die plastische Stylrichtung oder bei Vorwiegen des Malerischen eine Neigung zu scharf charakteristischem Contur.

1. Die Malerei auf Tafel und Leinwand hat ihre cyklischen Zusammenstellungen in kleineren Diptychen, Triptychen, in großen Altarwerken (man denke z. B. an die Fülle der Gedanken-Entwicklung im van Eyck'schen Hochaltare zu Gent); auch in nicht kirchlichen Bildern wird hie und da eine Feldertheilung auf Einer Fläche angeordnet. Hier herrscht denn eine geometrische Disposition im einfachen oder mehrfachen Gegenüberstellen und Ueberordnen; das Einzelne kann trotz der Trennung der Felder in innigerem Zusammenhang stehen, als in Fresken-Cyklen, die über weite Räume sich ausbreiten. Eine freiere Art der Verbindung ergibt sich, wenn fortlaufende architektonische Räume mit Bilder-Reihen geschmückt werden, die von einer gemeinsamen Idee getragen sind; das Symmetrische macht dem Successiven Platz, das der Succession der Geschichte entspricht, aus welcher hier naturgemäß die Idee genommen wird, wie im Museum von Versailles, diesem großen Gedanken Louis Philipps. Dabei hat sich die Oelmalerei allerdings zu hüten, daß sie nicht ihrerseits durch den Drang der umfassenden Aufgabe gejagt in das Freskenartige und Faustmäßige gerathe.

2. Am leichtesten entfaltet sich natürlich die Skizze zu einem Ganzen in einer Reihe von Bildern oder in Zusammenstellungen auf Blättern, die in Felder getheilt, etwa durch Arabesken zusammengehalten sind. Hier ergießt sich denn die Erfindung weit hinaus über das ursprüngliche einfache Verhältniß zu einem in der Anschauung oder Ueberlieferung gegebenen Stoffe; auch wenn sie den Text einer Dichtung oder eines prosaischen Werks begleitet, ist ihr das Wort häufig nur ein erster Anstoß, ein dünner Stab, den sie mit quellenden Erfindungen umrankt; sie kann sich auch an eine beliebte Zeit-Idee wie an einen poetischen Text halten und sie in immer neuen Wendungen ausführen; ein beliebter Stoff dieser Art waren seiner Zeit die Todtentänze; sie kann aber endlich der Dichtung und Schrift überhaupt ihr Geschäft abnehmen und selber ein Ganzes dichten wie z. B. Genelli in dem geistreichen „Leben einer Hexe". Es stehen hier eigentlich Erscheinungen vor uns, worin die Kunst, für die vervielfältigende Technik thätig, in das Gebiet des blos Anhängenden hinübergeht, allein sehr selbstthätige Kräfte äußern sich auf demselben, selbst ein Cornelius hat auf ihm vornehmlich zuerst seine Kraft erprobt. Wir haben gesehen, daß es vornehmlich die mehr auf das Moment der Erfindung beschränkten Talente sind, die auf ihm verweilen, aber es kann sich

doch ihr spezifisches Wesen genügend zur Reife ausgebildet hat, um zu jenem Bewußtsein zu gelangen, so müssen wir diese Form aus einem ganz andern Grund an die Spitze der Zweig-Eintheilung stellen, als dort in der Lehre von der Bildnerkunst: nämlich nicht, um ihr die erste Stelle einzuräumen, sondern um sie abzusondern, damit sie uns diese Eintheilung nicht verwirre. Dazu kommt jedoch noch ein anderer Grund: wir haben eine relative Berechtigung des Fortbestands einzuräumen und müssen gleich zu Anfang darüber in's Klare kommen, weil uns sonst für ein gewisses Gebiet, das der Schlußsatz des §. andeutet, die Prämisse fehlt. — Unsere Ansicht über das Mythische ist inzwischen von E. Guhl (D. neuere geschichtl. Malerei u. d. Akad. S. 123 ff.) angegriffen worden. Gegen die Behauptung, daß göttliche Wesen, wenn sie nicht mehr geglaubt werden, in Allegorien versinken, wird gesagt: sie bleiben vielmehr Charaktere oder künstlerische, plastische, malerische Individualitäten, und wenn man im Allgemeinen der Kunst das Recht und den Beruf zur Darstellung poetischer Erzeugnisse des menschlichen Geistes nicht abspreche, warum gerade hier der grobmaterielle Maaßstab der wirklichen Existenz angelegt werde; es erscheine kleinlich, von der Kunst zu verlangen, sie solle nur darstellen, was in der That dagewesen sei und woran man mit gutem Gewissen als an ein wirklich existirendes oder doch existirt habendes Factum glauben könne. Hier ist vor Allem eine nothwendige Unterscheidung übersehen: nämlich die zwischen dem Möglichen und dem Wirklichen. Wesen, welche zwar nicht wirklich, nicht als wirkliche geglaubt, nur von der Phantasie erzeugt, aber so beschaffen sind, daß sie unter den von uns schlechthin anerkannten Gesetzen der Erfahrung leben könnten, zählen wir nicht zum Mythischen. Die Helden der Sage, die Charaktere der Dichter, wenn auch reine Erfindung, sind solche Wesen und es wäre völlig grundlos, sie aus der Stoffwelt des Schönen ausschließen zu wollen. Anders verhält es sich aber mit den Gebilden, die der mythische Glaube schlechthin über und außer das Naturgesetz stellt, mit jenen Individuen, die in ganz anderem Sinn absolut sein sollen, als das ästhetische Individuum es immer ist, nämlich im Sinne der von ihnen wesentlich ausgesagten Zerreißung des Causalnexus: diese Gattung von Wesen ist nicht nur nicht wirklich, sondern auch nicht möglich und die Kunst, wenn sie dieselben anders, als in der Einschränkung, die wir nachher in's Licht setzen werden, zu ihrem Stoffe wählt, geräth mit dem Grundprinzip der modernen Bildung, wie es in sie selbst eingedrungen, in Widerspruch. Wir verwechseln nicht eine sächliche Frage mit einer ästhetischen. Möglich oder unmöglich: das wäre gleichgültig, wenn der Künstler außer seiner Zeit stünde und sich gegen ihre herrschende Stimmung abschließen könnte. Woher nun soll er die Wärme bringen, ein Wesen der Phantasie zu dem Lebensbild eines exi-

stenzfähigen Charakters auszuprägen, das die Geistesluft der Zeit so zersetzt hat, daß es recht ausdrücklich als unmöglich erkannt ist und jeder denkende Mensch kritisch begreift, wie sein scheinbarer Leib nur Bild ist für eine allgemeine Wahrheit, die einst die glaubenden Völker dunkel ahnten? Und ist dieß nicht auch aus der Erfahrung nachzuweisen, die doch, wenn man die modernen Producte dieses Gebiets mit dem Maaßstabe des wahren Stylbegriffs mißt, uns wahrlich unter zehn Gestalten neun „Waschlappen" aufweist, neben denen die lebendige zehnte, wenn man genauer hinsieht, ihre Lebenskraft entweder der Nachahmung jener Meister verdankt, die solche Stoffe malten, als sie zeitgemäß waren, oder dem glücklichen Zufall einer Stimmung, die in unseren Tagen nur ausnahmsweise eintreten kann, oder dem Umstande, daß in mythischen Gruppen immer auch solche vorkommen, welche nicht dem Gebiete des entwurzelten Glaubens, sondern jener freien Phantasie angehören, deren Gestalten zwar nicht Objecte wirklicher, aber doch möglicher Erfahrung sind? Das eben aber nennen wir Allegorie im weitern Sinne des Worts, wenn eine Idee in absoluten Gestalten ausgedrückt wird, welche einst zwar den Inhalt eines unbezweifelten Glaubens bildeten und von dem Künstler, der diesen Glauben theilte, mit Lebenswärme behandelt wurden, nun aber von einem verbreiteten Denken, dem sich der Künstler nicht entziehen kann, in ihre Bestandtheile aufgelöst sind. Guhl selbst zeigt weiterhin, wie sich die mythische Malerei in Genre- und Geschichts-Malerei durch einen Proceß aufgelöst hat, der jene neben diesen realen Formen doch wahrlich zur reinen Tautologie macht, er nennt die geschichtliche Malerei die letzte Vollendung der heiligen Malerei selbst (S. 134), ja er stellt ein Anweisen der Kunst auf Wesen, die außer Raum und Zeit leben, dem Rathe gleich, Chimären statt Menschen zu malen. Uebrigens muß auch zwischen diesen selbst ein Unterschied gemacht werden: es wird sich anders verhalten mit den Wesen des classischen, als des christlichen Mythus; darüber wird die zweite Anm., wo wir zu den Einschränkungen unseres Hauptsatzes übergehen, das Wesentliche sagen.

Das Mythenbild wird, wie schon zu §. 541 bemerkt ist, gewöhnlich zur sog. Historienmalerei geschlagen; allein wenn man das, was einander eigentlich überflüssig macht, einander vielmehr beiordnen will, so wäre es ebensogut ein Zweig der Landschaft und des Genre, denn es vicarirt auch für diese. Die alten Götter sind die Mächte der Natur, der Sitte, der Geschichte; wer sie darstellt, hat diese dargestellt. Ich brauche das Meer nicht zu malen, wenn ich den Neptun, keine Liebes-Scene, wenn ich den Amor, keine Arbeit des Landmanns, wenn ich Ceres, Mercur, Minerva, keinen Sieg eines Volks in der Schlacht, wenn ich die Götter, die dessen vorkämpfende Genien sind, hinstelle; und umgekehrt, wenn ich

jenes gethan, sind diese überflüssig. Die göttlichen Gestalten des christlichen Mythus sind nicht ebenso Naturmächte, wie sie sittliche Mächte sind, und sie sind sittliche Mächte in beschränkterem Umfang, als die alten Götter. Die Natur ist durch den Willen der obersten Person in diesem Kreise gesetzt, übrigens aber bethätigt sie selbst und die andern Personen des transcendentalen Kreises ihre geistige Macht mehr durch Aufhebung, als Erhaltung ihrer Ordnung. Eigentlich wird die Natur als ein neben ihnen Selbständiges gesetzt und doch als ein Nichtiges wieder übersehen; dennoch ist sie in ihnen mitdargestellt, weil, was Positives an ihr ist, nur durch ihren Willen besteht. Was sie aber unmittelbar in sich darstellen, ist die Welt des Guten im innersten Leben des Gemüths, abgesehen sowohl davon, wie es die Sitte, die Gesellschaft durchdringen, als auch davon, wie es im Oeffentlichen, im Staat und seiner Geschichte sich verwirklichen soll. Nur in gewissem Sinne vicarirt daher zunächst die Darstellung des christlichen Mythus für das Genre, sofern dieses nämlich auch das Gemüthsleben in seiner edelsten Sphäre zum Stoff hat (vergl. was zu §. 631, a. über die Maria gesagt ist); in ebenso beschränktem Sinne für die Weltgeschichte, sofern dem Bewußtsein, dem aller Inhalt in diesen transcendenten Formen sich verdichtet, das keinen wahren Staat, kein Interesse für denselben kennt, die ganze Geschichte in der höchsten Angelegenheit des Subjects, seiner Versöhnung mit dem Unendlichen aufgeht (vergl. §. 62 Anm. und §. 451). Dennoch liegt auch die wirkliche Welt der Sitte und die wirkliche Geschichte in dem concentrirten Gemüthskerne der romantischen Anschauung als ein nur noch unentwickelter Keim eingeschlossen, und so ist die heilige Malerei Stellvertreterin des Genre überhaupt und der Geschichtsmalerei überhaupt, absolutes Genre, absolute Geschichte, worin dargestellt ist, was von beiden Gebieten allein würdig ist, dargestellt zu werden.

Es bleibt nun aber nicht bei dieser einfachen Vertretung; die Sache ist genauer zu betrachten und bietet mehrere Verhältnisse dar. Das erste ist dieß, daß die Keime der Zweige, die sich einfach auf die ursprüngliche Stoffwelt gründen, schon in der Zeit der unangefochtenen Gültigkeit der transcendenten Stoffe sich wirklich an das Tageslicht herausarbeiten. Die Tautologie, die aber zugleich ein Widerspruch, der Widerspruch der zwei nebeneinander bestehenden Stoffwelten ist (§. 417. 418), beginnt nicht erst, wenn das Mythische sich überlebt hat, nur wird sie dann immer fühlbarer, ja sie geht bis zu der Ironie fort, daß das Mythische zum bloßen Vehikel wird (§. 465). Dieß Alles wird nun die Geschichte einer Kunst, welche durch das Prinzip ihrer Auffassung durchaus nach dem Realen hindrängt, mit schlagender Kraft bewähren. — Ein anderes Verhältniß liegt in der Aufschließung dieser Stoffe selbst gegen die Welt. Die Geschichten des A. Testaments als das Vorbereitende, die Scenen des Lebens Jesu,

worin die Durchbrechung der Naturgesetze gegen menschliches Thun, Empfinden, Leiden mehr oder weniger zurücktritt, endlich der Uebergang des vorher in Einer Person verkörperten Geistes in die gewaltigen Organe, die Apostel, und in die Gemeinde: hier hat die mythische Malerei ihren lebenstüchtigsten Stoff und arbeitet wahrhaft der rein geschichtlichen vor, stellt ihr ein mächtiges Prototyp hin. Ein solcher Stoff ist insbesondere die Apostelgeschichte und man darf sagen, daß, wie diese an sich die Entfaltung der neuen Religion zur Weltdurchdringenden Macht in der Großheit des Anfangs zeigt, so in Raphaels Behandlung dieser Stoffe mit Urkraft das geschichtliche Gemälde beginnt. Uebrigens versteht sich, daß dieß Verhältniß von dem ersten nicht schlechthin verschieden ist, denn hier öffnet sich zwar der mythische Kern vermöge eines in ihm selbst liegenden Motivs zu einer naturgemäßen, menschlichen Handlung, aber in dem so gebildeten Ganzen stellt er doch immer sich selbst und seine Wunder neben das natürlich Reale hin und der Widerspruch, der dadurch entsteht, ist gerade in künstlerischer Beziehung ein sehr fühlbarer, weil er sich in der Composition offenbart. In Raphaels Leo und Attila ist entweder jener oder sind die zwei Apostel in der Luft überflüßig; weicht Attila diesen, so braucht es Leo's Beredtsamkeit nicht, und umgekehrt. In der Constantinsschlacht ist die Idee des Kampfs nicht in den Streitern selbst, — was ganz wohl möglich war, — ausgedrückt, weil die Engel in der Luft für diesen Ausdruck stellvertretend angebracht sind, und so manchem Märtyrer auf andern Bildern sieht man keine Spur von innerer Erholung an, weil sie ihm von Engeln mit Palmzweigen von außen zugefächelt wird.

Von der Aufschließung der Welt innerhalb der mythischen Stoffe selbst ist wiederum wohl zu unterscheiden eine rationelle Auffassung derselben. Das Alttestamentliche, Jesus und sein Leben, die Apostel und ihre Thaten können rein menschlich als wunderlose, gewaltige Erscheinungen und Organe ewiger Wahrheit aufgefaßt und dargestellt werden: das ist dann einfach ein Zweig der rein geschichtlichen Malerei und gehört gar nicht hieher. So wie Titian seinen Christus im „Zinsgroschen" dargestellt hat, als einen durchaus klaren, in seiner reinen Klarheit schlechtin unbefangenen Menschen, vor dem die ausforschende Gemeinheit in Schmach abfährt, oder so wie in Raphaels Predigt Pauli in Athen das göttliche Feuer der Beredtsamkeit flammt und eine Welt ergreift: hätten wir nur mehr solche Bilder, würden nur deren recht viele gemalt! Der große Lehrer an den idyllischen Seen Palästina's, der große Leidende, ohne Nimbus und Mirakel: wer bestreitet solche Stoffe?

Ein weiterer Punct betrifft das Verhältniß zu den näheren Unterschieden der Zweige. Das Mythenbild in seiner strengen Selbständigkeit

stellt sich nämlich als ein Keim, worin die Formen der ausgebildeten Malerei eingewickelt liegen, auch nach der Seite dar, daß die Momente, aus welchen die weitere Eintheilung der Zweige hervorgeht, sichtbar und bestimmt in ihm hervortreten: die Unterschiede des Styls an sich und in Verbindung mit Material und Technik, die Unterschiede, die im gewählten Moment und in dem Grade des Umfangs liegen, in welchem der Stoff ergriffen ist, also die Unterschiede der Situation, Handlung, endlich in unmittelbarem Zusammenhang hiemit die Unterschiede der epischen, lyrischen, dramatischen Auffassung. Allein es wäre verkehrt, diese Unterscheidungen hier vorzunehmen, da sie entwickelter und vollständiger in den Zweigen auftreten, wie sich dieselben einfach auf das Reale gründen.

Weder hiemit, noch durch irgend eine dieser Anmerkungen soll dem Mythenbilde da, wo es in der Weltanschauung einer Zeit-Epoche organisch lebt, ein Jota von seinem Werth entzogen werden; wir stehen hier in der Eintheilung der Zweige, nicht in der Geschichte; Alles gilt der Frage, ob es logisch den andern Zweigen coordinirt werden und in Wirklichkeit, nachdem sie sich ausgebildet, neben ihnen ein volles Leben führen könne. Wo der Mythus noch das Ganze ist, da wirft sich das Ganze der künstlerischen Kräfte auf ihn; was einer solchen Kunst an Mannigfaltigkeit, an Vollständigkeit in Erschöpfung des erscheinenden Lebens abgeht, ersetzt die Innigkeit, die Naivetät, die zusammengehaltene Kraft; der unendliche Vortheil, den die Kunst in dem idealen Auszuge des Lebens besitzt, welchen ihr die Religion in die Hand gibt (vergl. §. 418), besteht insbesondere darin, daß die Unsicherheit in der Stoffwahl abgeschnitten ist und daß die Kräfte nicht nach allen Seiten auseinanderfahren, sondern sich concentrisch um den Einen, großen Planeten bewegen. Eine ganze, große Hauptperiode der Malerei ist mythisch gewesen und die nicht mythische ist in ihrer Bahn noch lange nicht das geworden, was jene in der ihrigen gewesen ist.

2. Es soll nun aber auch die Einschränkung unseres Satzes in Kraft treten und anerkannt werden, daß in gewissem Sinne das Bürgerrecht, das dem Mythischen neben dem Wirklichen durch Verjährung zu Theil geworden, fortbesteht und „wie das ursprünglich Naturschöne Stoff einer freien Thätigkeit für die besondere Phantasie werden kann" (§. 417). Hier setzen wir denn nicht noch einmal auseinander, was schon in und zu §. 466 ausgesprochen ist: daß wir nur gegen eine prinzipielle Behauptung des mythischen Stoffes als des höchsten oder überhaupt eines noch wahrhaft lebensfähigen, nur gegen die tiefe Denkverwirrung auftreten, die da meint, der höchste Inhalt komme nur zur Erscheinung, wenn er in einer Welt neben oder über der Welt in besondern Gestalten ausgehoben werde; daß es lächerlich wäre, dem Künstler seine Stoffe vorschreiben zu wollen;

daß man wohl sagen kann: wenn du das oder das thust, wirst du nichts wahrhaft Lebendiges erzeugen, aber nicht ihm verbieten, das oder das zu thun; daß es ihm unter Anderem gelingen mag, sich in eine Welt, die einst lebendig war, lebendig zurückzuversetzen und sie glücklich zu reproduziren; daß überhaupt der ideale Auszug aus der ursprünglichen Stoffwelt dem Künstler den ungemeinen Vortheil einer höchst concentrirten Abbreviatur der breiten Wirklichkeit der Dinge gewährt. Alles Genre und jedes geschichtliche Bild zeigt uns die Menschenwelt immer nur in einer Beziehung, stellt das Allgemeine nur durch die Mitte einer besondern, zunächst immer mehr oder weniger eingeschränkten Seite, nur in den ruhelosen Kämpfen dar, welche zeitlich niemals ihr Ziel erreichen; in der mythischen Gestalt und Handlung dagegen kommt zwar die höchste Idee auch nicht schlechthin in ihrer Allgemeinheit, sondern zunächst ebenfalls in einer besondern Bestimmtheit zur Darstellung, aber durch die Vermittlung dieser Bestimmtheit offenbart sie doch, ohne gleichsam einen Rest zu setzen, ihre absolute Natur. Die Idee der reinen Weiblichkeit z. B. stellt die religiöse Malerei in Einer Person, in der jungfräulichen Mutter des Gottessohns dar, während wir dieselbe in der profanen aus einer Vielheit von Frauengestalten zusammenlesen müssen; den Triumph des Geistes über die Materie mag die letztere in unzähligen Scenen ausdrücken, deren keine einzelne den Inhalt dieser Idee erschöpft, während jene in der Erhebung des Heilands über sein Leiden sie Ein für allemal und schlechthin ausdrückt. Aber auch die zugestandne Wahrheit dieses Vortheils kann einer Sphäre, aus welcher das Bewußtsein im Ganzen und Großen herausgewachsen ist, ihre Stelle im Mittelpuncte der Kunst nicht mehr zurückgeben, sie ist an den Rand gedrängt, ist Aushilfe, Nebenwerk geworden, und wenn Raphael in den Stanzen das innere Leben der darzustellenden Kreise in den Hauptbildern historisch dargestellt und die speziell mythische und allegorische Abbreviatur Vignetten-artig an die Decke verwiesen hat (vergl. §. 693, 1.), so ist dieß der rechte Ausdruck für das Verhältniß der Sache selbst.

Was jedoch der zweite Theil des §. aufstellt, ist nicht dieser allgemeine Satz, den wir hier zu abermaliger Verhütung von Mißverständnissen wiederholt haben. Wir müssen nun zuerst einen Unterschied ziehen: der Hauptkreis des christlichen Glaubens, der noch dogmatisch gehalten wird und Gegenstand jener Controversen ist, welche seiner Darstellung die unbefangene Lebenswärme absperren, muß ausgeschieden werden; es handelt sich von der classischen Mythologie und den mancherlei Vorstellungen, die das Mittelalter aus germanischem, celtischem Heidenthum herübergebracht und in bunter Weise fortgeführt hat: Feen, Elfen u. s. f. Dieses Gebiet ist der Controverse, der Kritik in dem Sinne rein entnommen, daß keinem

Menschen mehr ein historischer Glaube daran zugemuthet wird und also keiner mehr eine solche Zumuthung zu widerlegen hat. Die Gestalten dieser Kreise haben daher die Bedeutung bekommen, als wären sie reine, nur zu ästhetischem Zweck erfundene Dichtung. Von den dichterischen Erzeugnissen, welche der Maler zum Stoffe wählt, haben wir in Anm. 1 verlangt, daß sie Solches enthalten, was wenigstens Object möglicher Erfahrung ist. Jetzt aber müssen wir noch eine andere Form einführen: es gibt ein Verhalten des Geistes, das halb ironisch, halb Täuschung, eine Art freier, spielender Selbsttäuschung ist. So lassen sich die classischen und romantischen Fabelgeburten auffassen; dann ist der richtige Standpunct gefunden, um ohne Verwicklung mit dem, was uns Grundgesetz des Bewußtseins geworden ist, den großen Vortheil eines geläufigen, keiner Erklärung bedürftigen Typus zu benützen. Man meine nicht, wir treten nun in Widerspruch gegen unsre eigene obige Behauptung, daß wahre ästhetische Lebensfähigkeit einen Glauben, wenigstens eine Möglichkeit des Glaubens nach den Gesetzen der Erfahrung voraussetze. Die Sache wendet sich hier anders: das eigentliche Object der Darstellung ist ein rein Menschliches, Lebensfähiges, das die Wärme der Wirklichkeit hat, dem aber, um ihm eine gewisse Erhöhung zu geben, eine höhere Stylisirung zu motiviren, ein mythischer Name geliehen wird, wie z. B. Titian die höchste Schönheit weiblicher Gestalt in einer nackten Gestalt enthüllt, die nun zu viel Realität hat, um ungetauft zu bleiben, und zu viel Allgemeinheit im besten Sinne der Idealität, um einen historischen Namen zu bekommen: so tauft er sie eben Venus. Es ist also der Inhalt ein ganz Lebenswarmes, Menschenmögliches, Glaubwürdiges und ihn umspielt nur erhöhend der mythische Begriff. Die freie Benützung des Mythischen wird jedoch weiter gehen, sie wird Eigenschaften, Gestaltung, Handlung ganz in der Region des Wunders, des aufgehobenen Naturgesetzes halten. Das sind dann anmuthige Spiele der Kunst, die aber doch durch die ganze Behandlung zeigen müssen, daß ihnen das Wunder nur ein Motiv ist, um menschlich Wahres auszusprechen. Das Fabelhafte ist also dabei humoristisch in einen bloßen Hebel des naturgemäß Schönen verwandelt. Zu gegebenen Fabeln, die einst geglaubt waren, mag nun die Phantasie des Künstlers in freiem Erguß neue ersinnen, wenn nur die Romantik den Boden der innern Wahrheit nicht verläßt. — Man sieht, daß durch diese Unterscheidungen der Lehre von der Genre-Malerei vorgearbeitet ist, denn ein höheres Genre werden solche Gemälde bilden, nicht aber eine höhere Historie.

§. 696.

Die Eintheilung, wie sie sich rein aus der Natur der Sache ergibt, gründet sich auch hier auf die Stoff-Unterschiede der Phantasie (vergl. §. 403). Diese ordnen sich nun so, daß einfach drei Gebiete sich gegenübertreten: das der Landschaft, der Sitte und der Geschichte. Die Einheit der drei Hauptzweige, die hienach entstehen, liegt darin, daß das Sittenbild den Menschen unter dem Standpunct auffaßt, welcher der Landschaftmalerei zu Grunde liegt. Diese drei Zweige verbinden sich mannigfach, sollen sich aber nicht unklar vermischen.

Das durchgreifende Prinzip für die Eintheilung liegt hier wie bei der Sculptur im Stoffe, also nach Abzug der zweiten, mythischen, in der ursprünglichen Stoffwelt nach ihren Hauptgebieten, oder vielmehr in den Unterschieden der Phantasie, wie solche auf das eine oder andere dieser Gebiete gewiesen und bezogen ist. Es ist der trennende, ausschließende Charakter des Räumlichen, das die Grundform aller bildenden Kunst ist, welcher diese Eintheilung begründet: da kann nicht die Auffassung, sondern muß die Erfassung (des einen oder andern Stoffes) das Entscheidende für den Unterschied der Zweige sein. Daß die Genre- und die Historien-Malerei gemeinschaftlich den Menschen zum Gegenstand haben, dieß verändert nichts an der Sache, denn es ist in beiden eine ganz andere Seite des menschlichen Lebens, die den Inhalt bildet, und daher auch die Ausdehnung, in welcher eine gewisse Sphäre von Stoffen (Geräthe und dergl., überhaupt Gegenstände aus dem Gebiete der äußeren Culturformen) in die Darstellung aufgenommen werden, eine sehr verschiedene. Man kann sogar sagen, in allen Hauptzweigen sei es doch auch in der Malerei nur der Mensch, der zur Darstellung komme, denn die Landschaftmalerei zeigt uns in der äußern Natur einen Widerschein menschlicher Stimmung und das Thierstück schließt sich an das Genre wie eine Art analoger Vorbildung menschlicher Zustände. Alles Schöne ist ja in gewissem Sinn Erscheinung der Persönlichkeit (vergl. §. 19, a.). Allein auch diese Wahrheit stößt jenen Eintheilungsgrund nicht um, denn man würde alle Begriffe verwirren, wenn man den tiefsten Beziehungen aller Dinge, welche zuletzt überall zur höchsten Einheit führen, die Folge gäbe, daß dadurch die Strenge der Unterscheidung zerworfen würde. Erst in der Poesie, wo in jedem Gebiete wirklich und eigentlich vom Menschen ausgegangen wird, hört die Unterscheidung, die auf dem Stoffe ruht, auf die maaßgebende zu sein und macht sich dafür eine andere geltend.

Wir nehmen nur drei Hauptzweige an: Landschaftbild, Sittenbild (diesen Namen für Genre behalten wir bei und rechtfertigen ihn an seinem

Orte), geschichtliches Bild. So gruppiren sich hier klarer und einfacher die in §. 403 aufgeführten Unterschiede; in der Dichtkunst wird sich die Sache wieder anders stellen. Diese Eintheilung zeigt sich aber als eine ganz organische, wenn man bedenkt, daß im Sittenbilde der Mensch unter dem Standpuncte des Seins, der Zuständlichkeit aufgefaßt wird, welcher in seiner Reinheit der Standpunct des landschaftlichen Gebiets ist; nun haben wir zwei Extreme: Natur gleich Sein, Zustand, Mensch gleich Geist, That, und eine Mitte zwischen beiden: der Mensch als Naturwesen, Kind der Gewohnheit, des Zustands. Daß das Thierstück sich dieser Mitte von vornen anschließt, bedarf keiner weiteren Erläuterung; man kann es auch als eine weitere, untergeordnete Mitte auffassen, nämlich zwischen Landschaft und Sittenbild, doch ist es besser, als logisch entscheidend das durchzuführen, was die Anordnung vereinfacht. Wie das Portrait an der andern Seite dieser Mitte steht und bald mehr nach dem Sittenbilde, bald mehr nach dem geschichtlichen hinweist, wird seines Orts genauer nachgewiesen werden. — Nun sind von der innern Einheit in dieser Theilung noch zu unterscheiden die mannigfachen Verbindungen zwischen den Zweigen, welche darin bestehen, daß ein Stück von dem einen sich dem andern zugesellt; da sind natürlich verschiedene Grade der Geltung und Ausdehnung des Zugesellten möglich, aber ein jedes Gemälde muß doch unzweifelhaft dem einen oder andern Zweig angehören; daher darf sich das Zugesellte nicht so weit ausdehnen, daß es in gleiche Höhe der Geltung mit der Hauptaufgabe tritt, sonst wird das erste Gesetz der Composition, die Einheit, zerrissen, das Interesse zertheilt. Bedeutung und Gewicht dieses Satzes wird in der folgenden Darstellung der Zweige sich erweisen.

§. 697.

1. **Bestimmter, als in der Bildnerkunst, tritt in diesen Unterschieden allerdings auch das Theilungsprinzip zu Tage, das sich auf die Verbindung der bildenden Phantasie mit der e m p f i n d e n d e n und d i c h t e n d e n gründet**
2. **(vergl. §. 404). In der Unter-Eintheilung der Zweige kommt zu den übrigen Bedingungen (vergl. §. 540) der Gegensatz der Style.**

1. Wir haben gesehen, wie die Malerei an der Grenze der bildenden Kunst steht, indem in die Grundbestimmung des Objectiven hier das Subjective bis nahe zur Auflösung desselben eindringt (§. 659). Es läßt sich dieß bereits als ein relativer Uebertritt der bildenden Phantasie auf den Boden der empfindenden und dichtenden auffassen (vgl. §. 539): die Malerei als ganze Kunst nähert sich dem Musikalischen, dem Lyrischen und neigt (vergl. §. 684) schon stark zum Dramatischen. Nun haben

wir gesehen, wie diese Uebertritte der Phantasie von dem Boden der einen Art auf den der andern nicht nur die große Theilung der bildenden Kunst in ihre drei selbständigen Gebiete begründen, sondern zugleich eines der Hauptmomente bilden, wodurch sich die einzelne Kunst in ihre Zweige spaltet. Diese Spaltung ist in der Poesie so stark, daß die Formen, die daraus entstehen, ebenso selbständig sich unterscheiden würden, wie Baukunst, Plastik und Malerei, wenn nicht die geistige Natur dieser Kunst als einigendes Band ihr Vorrecht behaupten würde. Innerhalb der Gebiete der bildenden Kunst kann sie als Motiv für die Unter-Eintheilung nur erst schwach hervortreten; denn wo die Lippen noch geschlossen sind und die wirkliche Bewegung fehlt, wird begreiflich der Unterschied des Epischen, Lyrischen, Dramatischen noch keine Kraft haben. Ganz entfernt klingt derselbe in den Zweigen der Baukunst an (vergl. §. 574, ₂.), etwas deutlicher, unmittelbarer in der Sculptur (vergl. §. 635, ₁.), ungleich voller und stärker nun aber, wiewohl immer noch nur erst secundär, in der subjectiv bewegtesten unter den bildenden Künsten, der Malerei. Die Landschaft ist lyrisch oder musikalisch, das Sittenbild episch, das geschichtliche Bild dramatisch. Diese Unterscheidung zieht sich ohne logischen Widerspruch neben dem Satze des vorh. §. hin, wonach der Landschaftmalerei der Standpunct des Seins zu Grunde liegt u. s. w.; denn es ist ja gesagt, daß das subjective Moment der Auffassung hier noch nicht als entscheidendes Theilungsprinzip auftritt, sondern die Erfassung des Stoffs, und auf die Natur dieses Stoffs ist dort die durchgreifende Eintheilung gegründet; nun aber, in zweiter Linie, tritt dieß Subjective hinzu, wonach, um die unbeseelte, an sich objectiv bestimmte Natur zum Kunststoffe zu erheben, die ganze Innigkeit der musikalischen, lyrischen Empfindung nöthig ist; im Sittenbilde verfestigt sich diese, obwohl nun das menschliche Subject der Gegenstand ist, wieder zum sächlichen Charakter der epischen Stimmung, und im geschichtlichen Bilde färbt sich das Epische mit dem dramatischen Feuer.

₂. Welche Momente die weitere Theilung der also getheilten Zweige selbst begründen, ist in §. 540 gesagt. Es wird sich nun zeigen, wie namentlich dasjenige, von welchem so eben die Rede gewesen, in dieser Richtung noch einmal und hier allerdings als das entscheidende auftritt, und wie sich daneben die übrigen Momente geltend machen. Neu aber ist die Stärke, welche der Unterschied der Style erlangt hat; hiedurch tritt ein weiteres Moment hinzu, das sich mit dem Unterschiede des Lyrischen, Epischen, Dramatischen und mit dem des Materials und der Technik in Verbindung setzen wird.

α. Die Landschaft.

§. 698.

1. **Die Landschaftmalerei idealisirt eine gegebene Einheit von Erscheinungen der unorganischen und vegetabilischen Natur zum Ausdruck einer geahnten Seelenstimmung. Ihr allgemeiner Charakter ist daher ein musikalischer oder lyri-**
2. **scher. Thierisches und menschliches Leben nebst Wohnungen des Menschen, das diesem Ganzen als sog. Staffage beigegeben wird, darf für sich kein selbständiges Interesse in Anspruch nehmen, wenn nicht eine unklare Vermischung (vergl. §. 696) entstehen soll.**

1. „Eine gegebene Einheit": dieß schließt eine künstlerische Umstellung des vorgefundenen Naturschönen nicht aus, besagt aber allerdings, daß das völlig freie Componiren, das nur einzelne Motive aus der Natur entlehnt, nur einzelne Studien benützt, nicht eigentlich das Wahre sei. Das rechte Verhältniß ist auch hier, wenn die künstlerische Schöpfung damit beginnt, daß von einem mit oder ohne Suchen gefundenen Standorte in der Weise der Zufälligkeit das Bild eines schönen Ganzen sich der Anschauung darbietet. Das Kunstwerk des Landschaftmalers bleibt darum noch immer schlechthin verschieden von der Natur-Copie des bloßen Veduten-Malers, wiewohl es übrigens auch im letzteren Gebiete noch einen tiefen Unterschied des Geistreicheren und des Sklavischen in der Behandlung gibt. Was aber jenes unterscheidet, ist die Zusammenwirkung des Ganzen zum Ausdruck einer Seelenstimmung; der §. sagt: einer geahnten und weist damit zunächst negativ jede Art falscher Deutlichkeit ab. Die Empfindung, die wir in eine Landschaft legen, scheint wohl in den entschiedensten Fällen eine ganz bestimmte und in Worte übersetzbare: der reine Frühlingstag mit den klaren Lüften und der Frische aller Kräfte, die so eben aus einem Verjüngungs-Bade gestiegen scheinen, lacht uns entgegen wie ein heiteres jugendliches Antlitz, die Verwüstungen des Sturms, des Regens gemahnen uns wie ein tiefes Weinen der Natur, wie schmerzvolle, gramdurchfurchte Menschenzüge; der Morgen spannt an, der Abend spannt erleichternd ab, die Mondscheinlandschaft löst in schwebende, schmelzende Empfindungen auf. Allein nicht nur verliert sich auch bei solcher Bestimmtheit doch der Hauptton in eine Vielheit von untergeordneten Tönen, worin das Gefühl in Melodien verschwebt, von denen sich keine bestimmte Rechenschaft mehr geben läßt, sondern unendliche land-

Erscheinungen sind voll Stimmung und wir haben dafür doch

kein Wort; wir sagen etwa: das fühlt sich so öde, so hart, so schwül, so dämmernd, so feucht, aber wir sind uns bewußt, wie ungenügend wir den Zustand bezeichnen. Nur so viel ist gewiß: der Maler, dessen Landschaft nicht so auf uns wirkt, daß uns irgendwie zu Muthe wird, hat nichts geleistet. Dieß ist nun ganz wie in der Musik, wo unser Herz voll ist und doch das Wort keinen Ausdruck dafür hat, oder wie in der Lyrik, wenn man von dem bestimmteren Inhalt absieht und nur das Tönen und Weben der Empfindung in's Auge faßt, das durch ein Gedicht geht. Es ist ein ästhetischer Fehler, wenn der Künstler, damit nicht zufrieden, bestimmte Gedanken mit sichtbarer Ausdrücklichkeit in der Landschaft andeutet, wie z. B. Lessing in seinem winterlichen Kirchhofe, ja selbst Rottmann, wo er die Stätten großer Erinnerungen so behandelt, daß man durch Gewitter und dergl. mit merklichem, symbolischem Fingerzeig auf die Geschichte hingewiesen wird: man fühlt die Absicht und wird dadurch aus jener Dämmerung des Leihens, wodurch wir der Natur Empfindungen unterlegen, gerade herausgeworfen, man fühlt, daß zu viel geliehen und daher das Unwillkührliche des Leihens aufgehoben ist. Dieß führt auf das Positive, was mit jenem Ausdrucke: geahnte Seelenstimmung gesagt sein soll. Hierüber ist jedoch bereits zu §. 240 das Nöthige bemerkt; dazu vergl. §. 270 von der Pflanze: das erste lebendige Individuum in der Natur, scheint sie dem ahnenden Menschen, welcher seine Empfindungen der unbeseelten Welt leihend unterlegt, vorzuempfinden, gibt bestimmteren Anhalt für dieses Leihen. In §. 654 ist gezeigt, wie diese psychische Bedingung in der Auffassungsweise der Malerei nun eintritt. Auch in den Krit. Gängen des Verf. B. 1, S. 222 ist der innere Vorgang dargestellt: wir fühlen wohl in dunkler Weise, daß das Leihen ein bloßes Leihen ist, aber darum geben wir es nicht auf, sondern vollziehen nun die Vorstellung, als ob die Natur zu gleicher Zeit eine die Stimmungen des menschlichen Gemüths vorbildende und wiederholende Seele in sich bärge und dennoch in ungetrübter Objectivität und Gesetzmäßigkeit nicht um die Schmerzen des subjectiven Lebens wüßte, als ob sie eine Seele ohne Seele hätte, ein Gemüth ohne die Spannungen und Conflicte des Gemüths oder ein solches, das, wo es sie zu theilen, in Sturm und Zerstörung vorzubilden scheint, trotz denselben einig mit sich bleibt. Das ist der Grund unserer sentimentalen Beziehung auf die Natur: wir suchen in ihr den noch ungetheilten Menschen. Das Seelenleben, wie es sich hier gespiegelt sieht, bleibt reines, naturnothwendiges Sein; dieß haben wir episch genannt und man sieht nun deutlicher, wie beide Bestimmungen, die des Lyrischen und des Epischen, sich vertragen. — Uebrigens leuchtet nun ein, wie in diesem Gebiete mit ganz besonderer Kraft in Geltung tritt, was von der Bedeutung der allgemeinen Medien, vom Tone, von der

Luftperspective, vom Unterschied der drei Pläne gesagt ist; die Wirkung der Ferne hat hier vor Allem die Idealität zu vollenden, die Seele hinauszuführen in die Ahnung des Unendlichen.

2. Von der Staffage ist schon bei der Frage vom Beiwerk §. 497, 2 die Rede gewesen. Ausführlicher hat sich der Verf. über die Zerreißung der ästhetischen Einheit durch zu anspruchvolle Staffage ausgesprochen in der unter 1. angeführten Stelle s. Krit. Gänge. Es sind natürlich menschliche Figuren, bei denen die Frage ihre Wichtigkeit erhält; das thierische Leben wird nicht ebenso leicht eine den landschaftlichen Eindruck störende Art von Interesse erregen, auch wenn es in bewegter, gespannter Situation erscheint, denn als ein gebundenes und unfreies führt es den Betrachter nicht aus der Naturstimmung heraus; doch begreift sich, daß z. B. ein gewaltiger Thierkampf nicht in jede Landschaft paßt und daß eine gewisse Breite des Umfangs in Aufnahme des Thierischen das Gemälde in ein Schwanken zwischen Thierstück und Landschaft versetzt; hierüber ist an anderer Stelle noch ausdrücklich zu sprechen. Was menschliche Wohnung betrifft, so haben wir gesehen, daß das Alter ihr den Ton eines Naturwerks aufgedrückt haben soll; doch auch Ruinen können zu anspruchsvoll auftreten und zu sichtbar eine Doctrin vortragen, wie dieß in der conventionellen Manier, die von der historischen Landschaft ausgieng, der Fall war. Von der eigentlichen Architektur-Malerei ist hier noch nicht die Rede. Es gibt Landschaften, die, so zu sagen, im vollsten Sinne des Worts nur Landschaften sind: die Natur ist in ihrem Geheimniß belauscht, wie sie ganz einsam, ganz allein mit sich ist; da bleibt am besten alle lebendige Staffage weg oder beschränkt sich auf ein die Wildniß liebendes Thier. Wie sehr nun aber der Charakter der Landschaft in eine Art der Bewegtheit, Gemüthlichkeit u. s. w. hereinrücken mag, welche zu menschlicher Belebung einladet, so soll der Mensch in ihr doch nie anders auftreten, als in der Bestimmtheit, in welcher er selbst als ein Kind des Bedürfnisses, der Gewohnheit, des harmlosen Genusses, kurz als ein Kind der Natur erscheint, so daß seine Erscheinung mit der umgebenden Natur in Einem Eindruck aufgeht. Alles und Jedes, was im spezifisch menschlichen Sinne spannt, in die Seelen-Kämpfe des Menschen hineinführt, reißt den Zuschauer in ein schlechthin anderes Gebiet des Schönen hinüber und hebt jenes Leihen auf, durch welches wir der Natur einen verhüllten Menschen unterschieben, indem es uns für den enthüllten, den eigentlichen Menschen interessirt: wir erinnern uns plötzlich, daß Geist und Seele in Wahrheit nur im wirklichen Menschen ist, seine Schicksale sind es, die nun unsere ganze Theilnahme haben, und die Landschaft mag als ein Echo derselben erscheinen, das Gemälde aber ist kein Landschaftgemälde mehr und indem es sich dennoch durch die Verhältnisse des Umfangs im

Dargestellten als ein solches hinstellt, beunruhigt es durch das Schwanken zwischen zwei Gattungen. Die angeführte Stelle der Krit. Gänge gibt Beispiele und zeigt zugleich, daß es nichts hilft, wenn die in solch unstatthaftem Sinn spannende Staffage mit der Landschaft zusammencomponirt ist. Daß beide Seiten aufeinander componirt sein sollen, versteht sich übrigens auch für den Fall von selbst, wo die Staffage an sich nicht über das in der Gattung begründete Maaß der Bescheidenheit hinausgeht. Jagd z. B. ist eine zur Landschaft ganz passende Art menschlicher Beschäftigung, aber wenn sich J. Ruysdael in eine Waldpartie voll stiller abendlicher Feier durch van de Velde die Rohheit einer Hetzjagd hineinmalen ließ, so haben wir ein schlagendes Beispiel von falscher Staffage und von falschem Begriffe des Beiwerks. — Uebrigens handelt es sich auch bei der menschlichen Staffage nicht blos von der Qualität, sondern ebenso sehr von der Quantität: ein gewisser Grad von Umfang, den dieselbe in Anspruch nimmt, führt zum Sittenbilde oder zum geschichtlichen; von den richtigen und unrichtigen Verbindungen derselben mit der Landschaft wird ebenfalls seines Orts die Rede sein.

§. 699.

Die eingreifendste Theilung der Landschaftmalerei gründet sich auf den Gegensatz der Styl-Prinzipien und so tritt dem, in der sogenannten historischen oder heroischen Landschaft vorbereiteten, Stylbilde das Stimmungs-Bild im engeren Sinne gegenüber. Das erstere ist innerhalb des Lyrischen mehr episch, und was den Unterschied des Materials und der Technik betrifft, so neigt es naturgemäß zur Freske. Uebrigens gehen die Glieder des Gegensatzes in mannigfaltiger Verbindung in einander über.

Das Stylbild ist die Landschaft des direct idealisirenden, plastischen Styls; es verlangt, wie schon zu §. 686 in beispielsweiser Anführung dieses Zweigs gesagt ist, schöne Formen in Erdbildung und Vegetation, schöne Linie der Gruppirung, klare Wasser, reine Lüfte, und führt uns so in eine Welt, die für edle, große, harmonische Menschen bestimmt scheint, ein Elysium. Es ist klar, daß es sich vorzüglich an die südliche Natur hält. Die historische oder heroische Landschaft gehört, da sie als bleibender Zweig nicht fortdauern konnte, eigentlich in die Geschichte der Malerei, mag aber wegen des unmittelbar Belehrenden, was sie gewährt, hier betrachtet werden. Wesentlich war ihr eine zu bedeutende Staffage mythischen oder heroischen Inhalts, aus der classischen, alt- und neutestamentlichen Welt. Dieß war die Nabelschnur, mit welcher die Landschaft noch am historischen Gemälde hieng: eben erst ausgeschlüpft glaubte sie noch dieses Ausweises für ihre Existenz als Gattung zu bedürfen, glaubte

sie den Sinn ihrer Auffassung, daß hier ein Wohnsitz für große Menschen sich entfalte, das Pathos, das in dieser Auffassung die Natur durchströmt, ausdrücklich auch in Menschen- oder Götter-Form und Thaten niederlegen zu müssen. Durch Tempel und Paläste in der Pracht der Neuheit sprach sie denselben Gedanken aus und wenn sie Ruinen vorzog, so wies sie doch in der Staffage um so deutlicher auf ein idyllisches Glück, das sich neben verfallener Herrlichkeit niedergelassen. In der Composition war sie rein idealistisch: sie erdichtete und ordnete das Ganze frei mit Hülfe weniger Localstudien; örtliche Physiognomie erschien ihr, genau wie der Plastik die Bestimmtheit des Natürlichen und Individuellen, als Trübung eines Natur-Ideals, worin jede Form und Lebenskraft zur Vollkommenheit entwickelt, worin auch das Einzelne ohne Mangel sein sollte, einer Welt von Götterbergen, Götterbäumen, Götterlüften, eines Mythus der Natur. Was die besondern Formen, Erdbildung, Vegetation betrifft, so grenzte die Behandlung derselben nahe an eine Regelmäßigkeit, die bei den Nachahmern sammt jener Freiheit der Composition unaufhaltsam in eine conventionell generalisirende Manier und von da in das Decorations-artige, Tapetenmäßige überging, wo denn die Wärme der Naturwahrheit dadurch nicht gerettet wurde, daß man als Staffage im Verlauf zerfetztes, zerschlissenes Lazzaroni-Volk in seltsamem Fehlgriff einer richtigen Ahnung des Romantischen der Nationaltracht anfieng vorzuziehen. Wie neben dem großen Anfänger Titian und den berühmten Vollendern dieser Gattung, den beiden Poussin und Claude Lorrain, schon die Schule der Caracci und die Naturalisten Neapels, vor Allem Salvator Rosa, ein stärkeres Maaß der Naturzufälligkeit in diese Auffassung einführten, so haben in neuerer Zeit Koch und Reinhard dem großartig Idealen auch den bestimmteren Local-Charakter italienischer Gegenden eingeschmolzen, ohne jedoch die übrigen Eigenschaften der heroischen Landschaft aufzugeben und daher auch ohne diese Gattung bleibend neu beleben zu können. Denn in Wahrheit fehlt ihr jenes Maaß des Naturalistischen und Individuellen, der Physiognomik, welches die Malerei trotz der Berechtigung des plastischen Styls fordert. Der Gegensatz gegen den rein malerischen Styl, der aus härterer Form, localerem Gepräge, verhüllterer, gebrochnerer Farbe und stärkerem Walten des Helldunkels ohne die Mithülfe einer zu pathetischen oder überhaupt zu bedeutenden Staffage die Idealität als Stimmung, als Seele resultiren läßt und nach dem Vorgang eines Rubens zuerst in J. Ruysdael sich in seiner ganzen Macht zusammenfaßt, ist immer noch stark genug, wenn man, wie Rottmann, ein ideal erfaßtes, plastisch durchgebildetes Porträt einer bestimmten Gegend von großartig reinen Formen und Farben gibt, die Zufälligkeit in seiner Linie walten läßt, Götter, Heroen, Patriarchen, Prunk der Tempel, Paläste, pathetischer Ruinen

entfernt. Das Stylbild, das so in seiner Reinheit dem Stimmungsbild entgegentritt, ist natürlich als Landschaftgemälde selbst ein Stimmungsbild; schon in der spezifischen Form der historischen Landschaft hat es nicht das bewegungsreiche Leben der Luft, nicht die Zauberwelt der Farbe verschmäht, Caspar Poussin geht zu stürmischer, dramatischer Erregung fort, bei Claude Lorrain wiegt sich eine himmlische Formenwelt im zarten Silberdufte des reinsten Aethers, Alles ist in die Stimmung eines hohen, heitern Selbstgenusses im Wechseltausche vollkommenen Daseins getaucht. Allein der Gegensatz des Epischen und Lyrischen tritt im Lyrischen noch einmal ein: das Stylbild ist durch seine plastische Natur objectiv und durch diese Objectivität episch. Daß dieser Anschauung die Wandmalerei zusagen muß, bedarf keiner Erklärung; wir haben hiemit das erste Beispiel, wie sich das Moment der Auffassung mit den andern Momenten der Unter-Eintheilung in der Malerei verbindet. — Es ist nun aber der Gegensatz zwischen Stimmungsbild und Stylbild überhaupt nicht abstract zu fassen. Wenn schon die historische Landschaft bald mehr die Form, bald mehr die allgemeinen Medien Licht und Luft in Bewegung oder Ruhe betont hat, so wird dieß ein bleibender Unterschied in der Auffassung des Stylbilds sein und also, da Licht und Luft die eigentlichen Träger der Stimmung sind, eine bleibende Richtung herüber nach dem Stimmungsbild auf dieser Seite hervortreten; der Grad der Einführung des örtlichen Gepräges und der Zufälligkeiten überhaupt wird bis zu einer zarten Grenze sich verschieden bestimmen; das Naturbild wird, wie gesagt, im Allgemeinen die plastische Natur des europäischen Südens bleiben, doch ist der Orient und selbst der Westen und Norden, sofern sie einzelne rein entwickelte und glückliche Formenverbindungen und Momente darbieten, nicht ausgeschlossen. Umgekehrt ist das Stimmungsbild im Stoffe noch viel weniger beschränkt; denn obwohl die Betonung des Ausdrucks durch ein gewisses Mißverhältniß der Form ihm wesentlich und daher eine rauhere Zone zusagender ist, so bietet doch auch die südliche Natur im Reize der Form und Farbe des Zufälligen genug, um jene Art der Accentuirung zu unterstützen; kann ferner das Stylbild auch bewegungsreich sein, so erreicht umgekehrt das Stimmungsbild seine Absichten auch in der Darstellung einer träumerischen Ruhe und neigt es in feiner Belauschung des Einzelnen zum Bindemittel des Oels und kleinem Maaßstabe, so ist ihm doch, da das Großartige in keiner Weise ausgeschlossen ist, auch die Freske nicht unbedingt entgegen.

§. 700.

Die Beziehung der Phantasie auf verschiedene Arten des Stoffes, auf 1.
die Unterschiede der Weltgegenden und Landstriche, berührt sich mit dieser Ein-

theilung und zieht sich neben ihr hin, ohne für sich eine solche zu begründen.
2. Dagegen enthält die Hervorhebung oder ausschließende Behandlung einer *Seite* des Landschaftlichen einen Ansatz zur Zweigebildung, der wenigstens in
3. der See-Malerei zu ausdrücklicher Bezeichnung gelangt. In innigem Wechselverhältniß mit diesem Unterschiede und dem des *Lyrischen*, *Epischen*, *Dramatischen* steht derjenige, welcher aus der Auffassung des einen oder andern *Moments* im Sinne der Jahrszeit, Tageszeit oder des augenblicklichen Zustands entsteht; die Winter- und Mondschein-Landschaft tritt als kleiner
4. Theil dieses Gebietes in besonderer Benennung hervor. Das *einfach Schöne* und *Erhabene* vermählt sich in unendlicher Mannigfaltigkeit mit allen andern Unterschieden.

1. Südliche und nördliche Natur sahen wir, jene mit dem Stylbilde, diese mit dem Stimmungsbilde zusammentreten, doch nicht in nothwendiger Bindung; der Unterschied der Zone u. s. w. läuft also neben jener ersten Eintheilung ebensosehr auch selbständig hin. Das gewöhnliche Herkommen hat in der Landschaftmalerei besondere Namen eigentlich nur da fixirt, wo sich die Subjectivität der Künstler stehend auf gewisse Spezialitäten geworfen hat; gerade die tieferen Unterscheidungen geben doch nicht den greiflich festen Rahmen, den man eigentlich unter Zweig versteht, daher denn auch die stärkste und entscheidendste derselben, die der vorh. §. aufstellt, nicht als geläufige Eintheilungsformel im Gebrauche sein kann. Eine solche erwächst auch nicht aus den Unterschieden des Stoffs: Natur des Ostens, Südens, Westens, Nordens, engere und engste landschaftliche Bestimmtheit der Länder, Landstriche u. s. w. Die Aufgabe der Wissenschaft aber ist es, in jedem Gebiete alle wesentlichen Unterscheidungs-Linien aufzuzeigen, um den vollständigen Schlüssel zur Analyse des einzelnen Künstler-Genius und Kunstwerks zu geben. Hier nun ist es besonders wichtig, wie sich, ganz dem modernen Geist entsprechend, das Landschaftsgebiet durch immer weitere Oeffnung des Erdkreises für das Auge der Bildung und der Kunst erweitert. Lange bewegte sich die Landschaftmalerei in den Grenzen Italiens und des Niederrheins, Belgiens, Hollands, jetzt wandert der Landschaftmaler mit Feldstuhl und Mappe nicht nur die nahen Länder des gebildeten Europa aus, nicht nur Spanien, Griechenland hat seine Schätze erschlossen: Amerika, Afrika, Asien und das nördliche Europa bis zur Grenze des Bewohnbaren erschließen ihre Wunder.

2. Die Theile der Landschaft sind Luft und Licht, Wasser, Erde, Pflanze. Ein Künstler kann sich im Ganzen seiner Auffassung mehr auf den einen oder andern oder mehrere dieser Seiten werfen oder nach Stimmung und Stoff zwischen der Betonung der einen und andern wechseln. Rottmanns Größe z. B. ist vor Allem das tiefste Gefühl für die Erd-

bildung, die schwungvollen Formen des Gebirgs, die duftig sich verlierenden Spalten und Falten, Brüche, Senkungen, Wände, Sättel, die mächtig und breit hingezogenen Ebenen; in Pflanzen ist er schwächer, Griechenlands heißtrockene Natur sagt ihm besonders zu, ruhig klare Luft ist sein Element, doch auch im Wasser ist er großartig und geistvoll; Hochgebirge und Wald ist die Heimath eines Everdingen, eines Calame, Schirmer ist besonders bedeutend im letzteren u. s. w., die Holländer lieben naturgemäß das Flachland, doch haben alle diese Künstler auch andere Seiten der Landschaft ergriffen. Die Bedeutung dieser verschiedenen Seiten sind im ersten Abschnitte des zweiten Theils dargestellt, was uns hier eine weitere ästhetische Würdigung derselben erspart. Dort ist insbesondere auch gezeigt, wie wichtig das Wasser für die Landschaft ist; der See, Teich, Bach, Fluß, namentlich der größere oder kleinere Wasserfall bildet die belebende, blitzende Seele in der Mehrzahl der Landschaften. Nun aber isolirt sich die Malerei auf das Wasser mit seiner noch zarteren, bewegungsreicheren Schwester, der Luft, im Marine-Bilde, und während die Ausdrücke: Gebirgs-Landschaft, Küstenlandschaft ohne bestimmten Fortschritt dieses Eintheilens nur ungefähr einen Ansatz zur Bestimmung von Zweigen enthalten, so steht hier sachgemäß ein scharf begrenzter Zweig vor uns. Die Aufzeigung der Schönheiten des Meers in der Lehre vom Naturschönen enthebt uns auch hier eines weitern Eingehens; ein solches wäre allerdings nöthig, um die Schwierigkeiten und Aufgaben des künstlerischen Studiums und der Technik auseinanderzusetzen, wie sie bei diesem Gegenstande besonders sich aufdrängen; dieß würde jedoch tiefer in das Einzelne führen, als der Umfang des Systems gestattet. Wir verweisen statt dessen auf die großen Meister: einen Salvator Rosa, van de Velde, Backhuysen, Claude Lorrain, Gudin, Achenbach und Andere.

3. Nun ist auch jenes wichtige Theilungsmoment einzuführen, das wir in §. 540 Moment und Grad des Umfangs genannt haben. Von letzteren sehen wir hier ab; es wäre wohl interessant, die Stufen der Landschaft von der großen Composition eines ausführlichen Ganzen bis zu der kleinen Partie, welche blos den Namen der Studie verdient, herunterzuwandeln, aber erst in den anderen Gebieten wird dieser Punct wichtig genug, um hier verfolgt zu werden. In einem so tief subjectiven Gebiete wie die Landschaftmalerei, wo der Blitz der Auffassung recht die Seele des Ganzen ist, muß nun aber der Moment, der augenblickliche Zustand, in welchem der Stoff ergriffen wird, von der größten Bedeutung sein. Indem die Natur als Widerschein menschlicher Stimmung erfaßt wird, trägt das unwillkührliche Leihen auf ihre Zustände den Begriff der harmlosen oder gespannten Situation und der Handlung aus dem Gebiete des Charakters (§. 336) über: Ruhe wird zur Seelenruhe, zum

Frieden der Selbstbetrachtung, spannendes Grollen zu einem ahnungsvollen Bilde der zur Entladung gerüsteten Leidenschaft, Schlag und Gegenschlag im ausgebrochenen Gewitter, See-Sturm gemahnt wie Zorn und Aufruhr der Geister, wie tragische Katastrophen, Ruhe nach Sturm wie das versöhnende Schlußgefühl des Tragischen. Zu den vorh. Eintheilungen verhält sich dieß so, daß das Stylbild im Allgemeinen mehr die großartige Ruhe, das Stimmungsbild die gespannte Situation und Handlung suchen wird, daß im Stoffgebiete die rauhere Natur mehr der Belebung durch diese Bewegtheit bedarf, als die plastische, südliche, und daß, wie schon oben berührt ist, Luft und Wasser, erstere vorzüglich an den Pflanzen ihre Bewegung offenbarend, die Elemente sind, worin diese Unterschiede ihren Ausdruck finden. — Man sieht nun, wie hier aufs Neue der Unterschied des Epischen, Lyrischen, Dramatischen zu Tage tritt: das Erdleben mit seinem Charakter fester Nothwendigkeit erscheint als der vorzüglich epische, Luft und Wasser als der lyrische und dramatische Theil der Landschaft und es leuchtet ein, wie diese verschiedenen Formen an die ruhigere, die gespannte Situation, den stürmischen Ausbruch sich knüpfen. — Es ist zunächst ein mehr andauernder Zustand, dem der Landschaftmaler einen Moment ablauscht: es sind die Jahreszeiten, unter denen namentlich der Herbst als stimmungsvoll erscheint, und die Tageszeiten, die Nacht. Begreiflicher Weise hat jedoch auch hier, da die landschaftlichen Zustände so unendlich ineinander übergehen, bestimmte Benennung mit dem Charakter des Stehenden sich nur an die Spezialitäten des Winters und des Mondscheins geknüpft, die ein Studium so besonderer Art erfordern, daß Künstler-Individualitäten sich bisweilen vorzüglich darauf concentriren. Ein van der Neer insbesondere ist mit dem feinsten Gefühle den Dämmerungen der Nacht, dem ungewissen Lichte des Mondes nachgegangen.

4. Das Komische fällt aus der Landschaft natürlich [illegible]
bild durchläuft die reichsten Modificationen des [illegible]
Erhabenen innerhalb des Letzteren, das jedo[illegible]
begrenzte Kraft in seinem Gebiete herrscht, [illegible]
die wilde, abspringende, schroffer bewegt[illegible]
einfach Schönen die freieren Spiele [illegible]
und Momente der übrigen Ein[illegible]
oder andere dieser Grundfor[illegible]
Betrachtung von selbst er[illegible]
dieses Eintheilungsprin[illegible]
lassen, sondern mit f[illegible]
welcher es durchsch[illegible]

β. Das Sittenbild.

§. 701.

Den Uebergang von der Landschaft zu dieser Sphäre bildet das Thierstück, das mit dem einen und andern seiner Nachbargebiete in verschiedener Ausdehnung sich verbindet, aber als selbständiger Zweig keinen Zweifel über den wahren Hauptgegenstand des ästhetischen Ganzen lassen soll. Als Eintheilungsgrund ist insbesondere der Unterschied des Moments von Bedeutung. 1.
Die Nähe des Menschen kündigt im Großen die Architektur-Malerei (vergl. §. 543), im Kleinen das Blumen- und Fruchtstück und das sogenannte Still-Leben an. 2.

1. Die Stellung des Thierstücks zwischen der Landschaft und dem Sittenbilde (vergl. §. 696 Anm.) ist äußerlich schon daran erkennbar, daß eine Aufnahme des Thierlebens bis zu bedeutendem Umfang sich mit einem Gemälde der einen oder andern Gattung verbinden kann; umgekehrt kann zu einem Thierstücke das Landschaftliche und menschliches Leben in ansehnlicher Ausdehnung sich gesellen. Diese äußerliche Verbindung ist der natürliche Ausdruck der innern Zusammengehörigkeit, denn das Thier ist die sich vernehmende und genießende Natur und der Grenznachbar des Menschen, sein Begleiter, sein Diener, aber auch sein Feind und Gegenstand seiner Kampflust; die landschaftliche Stimmung von der einen, [illegible]schliche von der andern Seite läuft wie von selbst in das Thier[illegible]r auch hier muß die unklare Mischung (§. 696) abge[illegible] Entweder [illegible] bleibt festes Gesetz; ein Gemälde duldet [illegible] absect[illegible] der Zweig bestimmt wird, in dem es [illegible] nicht [illegible]äußere Ausdehnung, welche entscheidet: [illegible]groß[illegible]chaft mit Thiergruppen sich verbinden, [illegible] mög[illegible]andschaft, mögen mit Menschen, viele [illegible]gestellt sein und das Ganze ist doch Thier[illegible]nre oder wieder Thierstück, wenn nur die [illegible]n Ausdrucke klar sagt, was die Hauptsache [illegible]n, welcher Theil auf den andern componirt [illegible]omposition bedingt, die Seele des Ganzen ist. [illegible]icht schwer, man erkennt leicht, ob Landschaftliches [illegible]annigfaltigkeit hat, um für sich ein ästhetisches [illegible]n das Thierische nur als Staffage anhängt oder [illegible] verhält es sich in der Zusammenstellung von Thierer

und Menschen, wo denn überdieß ein bedeutendes Stück Landschaft wieder hinzutreten kann. Uebrigens hindert dieß nicht, auch hier Nebenzweige gelten zu lassen, sofern dabei nur immer ein Hauptsubject den entscheidenden Mittelpunct bildet: es wird also ein landschaftliches Thierstück, eine Landschaft mit stark vertretender thierischer Staffage, ein Sittenbild mit bedeutender Einmischung von Thierischem (namentlich Hirtenleben), ein Thierstück mit bedeutender Einmischung des Menschlichen geben und die beiden letzten Formen werden im angegebenen Falle auch wieder das Prädicat des Landschaftlichen mit sich vereinigen. Die niederländische Malerei ist reich an Beispielen solcher Uebergänge; man denke u. A. nur an Phil. Wouvermann. Wir werden auf diese Verbindungen zurückkommen.

Blicken wir nun auf die Reihe von Unterscheidungen, in die wir die Sphäre der Landschaft getheilt, so erhellt sogleich, daß die erste im Thierstück schwächer auftreten muß, nämlich die, welche sich auf den Gegensatz der Style gründet. Wir haben gesehen, wie die Malerei das Thier auffaßt (§. 654. 679); der plastische Styl wird neben dieser naturwarmen, in das Seelenleben eindringenden Behandlung durch seine Art, in großen Zügen das Wesentliche der Form auszusprechen, nicht ebenso einen tiefen Unterschied begründen können, wie in der Landschaft, die so reichen Spielraum für Hervorhebung oder Unterdrückung des Zufälligen bietet. Ehe der eigentlich malerische Styl im Norden sich ausbildete, gab es auch wirklich keine Thiermalerei. Es ist schon in anderem Zusammenhang, §. 451 Anm., darauf hingewiesen, daß selbst Raphael in der Zeichnung von Thieren, namentlich demjenigen Thiere, das dem plastischen Gefühle doch besonders entgegenkommt, dem Pferde, noch schwach ist: ein höchst merkwürdiger Gegensatz der neuen Welt und der Malerei gegen das Alterthum und die eigentliche Bildnerkunst, die sich von Anfang an durch feines Verständniß der thierischen Form auszeichnen (den Grund s. §. 437, Anm. 1). Am ehesten wird man die gewaltige Behandlung der Thierwelt in ihren Kämpfen unter sich und mit dem Menschen, die in großem Maaßstabe und großen Zügen, worin das Einzelne, was Gegenstand speziellerer Belauschung ist, doch stark zurücktritt, die Formen und den Ausdruck des Affects darstellt, die Werke eines Rubens und Snyders, Stylbilder nennen können. Wie warm lebendig und beseelt aber auch hier die Auffassung ist, das mag allein schon der herrliche, furchtbar wahr behandelte Kopf des verröchelnden Tigers auf Rubens Löwenjagd zu Dresden beweisen. Die stylistische Richtung, wie sie denn in diesem beschränkteren Sinne nach dem Eintritt des ächt Malerischen auch weiterhin sich geltend machen muß, wird eine natürliche Beziehung zu einem gewissen Theile des Stoffs, dem Hirsch, Eber, Stier, Hund, den großen

Katzen-Arten, vor Allem, wie bemerkt ist, zu dem Pferd haben, weil hier die schwungvoll geschlossenen Formen zu finden sind, die dem plastischen Gefühle zusagen. Hiemit ist denn der zweite Theilungsgrund, der Unterschied des **Stoffs**, zur Sprache gebracht. Der ächt malerische Styl wird sich gerne, wiewohl keineswegs allein, dem Culturthiere zuwenden, denn er sucht weniger Form-Schönheit, als Gemüthlichkeit. Pferd und Wiederkäuer wird ihm mehr im eingewöhnten, dem Menschen vertrauten, als in dem freien und wilden Zustande ein beliebter Stoff sein; ihm sagt namentlich das Geschlecht der Schafe, Ziegen, weidenden Rinder zu; er mag sich behaglich in das „Dumpfe, Beschränkte, Träumende, Gähnende ihres Zustands versetzen und uns in das Mitgefühl desselben hineinziehen" (Göthe von H. Roos s. Eckerm. Th. 1 S. 125). Hund und Katze erscheint als freundliches Hausthier, und ein Hondekoeter sorgt dafür, daß der Hühnerhof nicht vergessen werde. Verschlossen ist jedoch dem ächt malerischen Styl auch die wilde Naturkraft natürlich nicht; Potters brüllender Stier und Landseers Hirsch sehen nicht demnach aus, als möchten sie dem Menschen seine Furchen ziehen und an seiner Krippe stehen; die mehr spezialisirende Behandlung begründet hier allein den Unterschied und mit ihr tritt denn auch die Individualität des einzelnen Thiers mehr hervor. — Das Wichtigste ist nun aber der Unterschied des **Moments**, der Situation. Zugleich mit diesem wird jetzt auch der Grad des Umfangs, auf den wir uns bei der Landschaft nicht einließen, bedeutender. Niemals zwar kann die Malerei ein einzelnes Thier statuen-artig wie ein Portrait hinstellen, dieser Unterschied von der Bildnerkunst bleibt. Tritt ein einzelnes Thier in einem Gemälde auf, so muß Landschaft oder menschliche Wohnung mit Geräthe Stimmung und Motiv dazu geben. So gefaßt, zeigt sich dann eine natürliche Reihe vom einzelnen Thiere zur kleineren, größeren und vielfacheren Gruppe, und dieser Unterschied steht im lebendigsten Wechselzusammenhang mit dem des Moments. Hier ist denn der große Schauplatz für die warme und feine Belauschung des Thiers in seinem dem menschlichen analogen Seelenleben aufgethan. Alle die Zustände, Affecte, Tugenden, Unsitten, worin die schon reich ausgestattete Thierseele auf die menschliche hinüberweist, breiten sich aus wie ein buntes Feld, worin unser Gemüth im dumpfen Spiegelbilde, doch nur mit um so mehr Interesse der Verwandtschaft nachgehend, sich reflectirt findet. Ruhe und Aufregung, Bedürfniß und Sättigung, Freude und Leid, Angst, Schrecken, Liebe und Haß bis zur äußersten Wuth, — eine Fülle von Formen und Tönen eröffnet sich, sei es im Leben der Thiere unter sich in Gesellung, Befreundung, Mutterliebe, Feindschaft und Kampf, sei es im Umgang mit dem Menschen, im Kampfe mit ihm, im blutigen Spiele der Jagd. Es liegt ein volles Seitenstück des menschlichen Sitten-

bilds vor uns, und wie dieses an die Novelle erinnert, so mag der Thiermaler gern in sinnig motivirten Scenen der Thierwelt eine Art von Thiernovelle anklingen lassen; durch gespannteren Zustand, wie in Hondekoeters Hühnerhof oder in jenen furchtbaren Jagdbildern eines Rubens und Snyders, wo die Entscheidung, ob Löwe, Tiger, Wildschwein, Bär oder Hund und Mensch gewinnt, auf der Spitze und das bluttriefende Thier wie ein bedrängter Heros dasteht, steigert sich das Novellistische in das Dramatische. Dagegen ist das einfache Sein und sich Gehaben, Saufen, Fressen, Wandern, hingestreckt Ruhen immer mehr episch im allgemeinen Sinne, Gemüthszustände, wie zärtliches Lecken der Jungen oder Aufblicken zum Herrn und dergl. mehr lyrisch, und so sehen wir auch diese Form des Unterschieds, die sich auf die Mischungen der bildenden Phantasie mit der empfindenden und dichtenden gründet, in Wirkung.

Es ist nun auch klar, wie zu reicher Entfaltung des einfach Schönen, des Furchtbaren in Form, Leidenschaft und Bewegung, das Komische hinzutritt, denn dieses beginnt (vergl. §. 158, ₁.) mit dem Thiere. Das Spielen so mancher Thiere, die Kraftanstrengung bei kleinen Verhältnissen, die drolligen Bewegungen, Kämpfe, tragikomischen Schicksale, die Charaktertypen, die als natürliche Caricatur menschlicher Eigenschaften erscheinen, das volle Zerrbild des Menschen im Affen: da ist komische Novelle und Lustspiel aufgethan. Die Poesie gibt reichen Anhalt in der Thiersage und ein Kaulbach hat diese Quelle mit tiefem Beobachtungsgeist und Humor benützt. Dieß führt jedoch schon in phantastische Formenmischung und somit in das Gebiet der eigentlichen Caricatur hinüber.

₂. Keine Kunst liefert der andern in dem Sinne Stoff, wie die Baukunst der Malerei, dieß ist in dem angeführten §. schon gezeigt. In der Architektur-Malerei, zunächst derjenigen, welche die Außenseiten behandelt, wird ein Menschenwerk wie ein Naturwerk, wie der Theil einer Landschaft aufgefaßt; doch bleibt es Menschenwerk und die geschichtliche Physiognomie, die es haben soll, erzählt uns von Sitten und Schicksalen der Erbauer und Bewohner, es kündigt die Menschennähe an wie ein getragenes Kleid. Die Architektur-Malerei mag dem Stoffe nach öffentliche oder Privatgebäude, dem Zustande nach Trümmer oder erhaltene (nur nicht nagelneue vergl. §. 677), dem Umfange nach einzelne oder viele Bauwerke bis zu reichen Straßenprospecten darstellen und verändert, verengt oder erweitert danach Geist und Stimmung des Ganzen. Die Darstellungen des Innern der Architektur (die sog. Interieurs) treten natürlich dem Menschlichen näher, aber auch hier wird das Bauwerk eigentlich unter dem Standpuncte des Landschaftlichen behandelt: die Linear- und Luftperspective, die Dämmerung des Helldunkels, worin Kerzen- oder Fackel-Licht oder eindringendes Naturlicht an den Massen und Wölbungen hin-

laufend sich ahnungsvoll verliert, dieß sind die Wirkungen, worauf es abgesehen ist. — Was nun endlich die zierlichen Kleinigkeiten der Blumen- und Fruchtstücke und der Zusammenstellungen von Geräthen und dergl., namentlich aber Erfrischungen, worunter das todte Thier eine Hauptrolle spielt: die sog. Still-Leben, auch Frühstücks-Bilder betrifft, so gilt es hier zunächst allerdings feine Belauschung und Nachahmung des Objects, die Kunst trägt ihr Licht in das Kleine und Enge, schleicht den zarten Reizen der Form, Farbe, des Lichts, insbesondere des Durchsichtigen nach, weidet sich an ihrer Macht und List, die in den Stoffen eingefangene Naturseele zu ertappen und zum Leuchten zu bringen, und sie ist auch darin nicht zu verachten, denn ein Schimmer von Idealität ist selbst in den anspruchslosesten Gattungen des Daseins; doch für sich würde derselbe wenigstens bei den unorganischen oder todten Körpern des sog. Still-Lebens nicht ausreichen, das Ganze einer künstlerischen Darstellung zu bilden, die Zusammenstellung erst gibt diesen Dingen ihre Stütze und zwar in dem Sinn, daß sie auf den Geist des abwesenden Besitzers hinweist (Schnaase Niederl. Briefe S. 153): Wohlstand und Behagen des Menschen ist das mittelbare, aber doch das Grund-Motiv in diesen Bildern, sie sind culturhistorisch zu verstehen, man muß die Neigungen und Sitten des Volkes, wo solche Darstellungen beliebt sind, im Auge haben. Mehr Schönheitsgehalt an sich schon hat die organische Gestalt der Blumen und Früchte, doch auch sie können für sich allein nicht Kunst-Objecte sein (vergl. §. 276, 2.); im Strauße, in schönen Gefäßen gruppirt, wiewohl noch duftig und thauig, breitet ein David de Heem, ein Huysum sie hin, als warteten sie des eintretenden Menschen, der sich ihrer Farbe, ihres Geruchs und Geschmacks erlaben möge.

§. 702.

Im Sittenbild ergreift die auf das allgemein Menschliche gerichtete Art der Phantasie das weite Gebiet des menschlichen Lebens, sofern die gattungsmäßigen Kräfte desselben nicht zu den großen Entscheidungen sich zusammenfassen, welche sich mit Namen und Zahl in die Geschichte einzeichnen. So bedeutend der Inhalt und so stark die innere Bewegung sein mag, erscheint daher der Mensch doch als Naturwesen im engern und weitern Sinne des Worts, gehalten am Bande des Allgemeinen in der Bedeutung des Bedürfnisses, der Arbeit, des natürlichen und geselligen Zustands, der Culturformen, kurz der Gewohnheit, der Sitte überhaupt. Die Belauschung und vorherrschende Betonung des Einzelnen, Augenblicklichen, Kleinen fließt eben aus diesem Begriffe des Allgemeinen. Der bestimmende Standpunct ist der epische.

Der Name Sittenbild scheint uns werth, statt des französischen Genre und des früheren deutschen (zuerst von Hagedorn in den Betrachtungen üb. d. Malerei gebrauchten, von Schnaase aufgenommenen): Gesellschaftsbild eingeführt zu werden. Der letztere erinnert zu wenig an die Beziehung des Menschen zu der Natur und zu leicht an die moderne Gesellschaft, wie denn Hagedorn sogleich an einen Watteau denkt; der erstere bezeichnet ganz richtig das Gattungsmäßige, was sich aus der Substanz des Allgemeinen nicht zur Spitze der in das Licht der Geschichte hereinbrechenden Entscheidung zusammenfaßt, aber zu wenig das Gewohnheitsmäßige, das, ursprünglich ein Erzeugniß der Freiheit, durch die Gesammtzuflüsse des Beitrags der unendlich vielen Einzelnen und durch Verjährung zu einer Art zweiter Naturnothwendigkeit wird. „Sitte" wird nicht nur im moralischen Sinne gebraucht, sondern bezeichnet das Gewohnheitsmäßige im weitesten Umfang, insbesondere auch die äußern Culturformen, und es darf wohl an die altdeutsche Bedeutuug erinnert werden, wonach das Wort auch Gebahren, habitus, Art der Bewegung des Individuums bezeichnet: Sigfried z. B. hat im Kampfe gegen die Sachsen „einen freislichen Sit". — Es handelt sich nun, wenn der Begriff des Sittenbilds richtig bestimmt werden soll, vor Allem um die richtige Anwendung der Begriffe des Allgemeinen und Einzelnen. Hotho (Gesch. d. deutsch. u. niederl. Malerei B. 1 S. 130) setzt das Wesen des Genre in die Auffassung des Einzelnen, Particulären, Augenblicklichen und das Wesen des historischen Bildes in die Darstellung des Allgemeinen, Wesentlichen, Ewigen. Will man sich nicht verwirren, so muß man die Begriffe zunächst ganz anders nehmen und das Verhältniß geradezu umkehren: das Einzelne ist der große Moment, wo die Kräfte der Menschheit sich zu gewaltigen Entscheidungen zusammenfassen, welche die Geschichte mit Angabe der Zeit und des Namens in ihre Annalen einschreibt, das Allgemeine ist das gewöhnliche Walten und Treiben derselben Kräfte, das unbenannt bleibt, weil es zu solcher Entscheidung sich nicht zusammengerafft hat, daher Guhl (a. a. O. S. 141) treffend das Genre eine Malerei mit unbenanten Größen nennt. Neben dieser Bestimmung des Begriffs der Einzelheit, wonach er die Concentrirung des Allgemeinen und Wesentlichen zur Spitze des sich verewigenden Moments bedeutet, behält nun aber allerdings auch die andere Recht, wonach unter dem Einzelnen die particulären Züge der Persönlichkeit und aller Erscheinung zu verstehen sind, und dann bleibt es dabei, daß diese Seite im Sittenbilde vor- und im Geschichtlichen zurücktritt, weil sie hier ganz von dem Ausdruck des Allgemeinen durchzogen und durchdrungen ist. Ebenso, wie der Begriff des Einzelnen, muß nun auch der des Allgemeinen in einer zweiten Bedeutung genommen werden. Hotho gebraucht „Allgemein" gleichbe-

deutend mit Wesentlich, Groß, Substantiell und so verstanden wiegt es im historischen Bilde vor, wogegen es im Sittenbilde nur „Grundlage“, nur „die verdeckte Wurzel“ bleibt, welche das Particuläre, das frei spielende Individuelle in die Tiefe senkt. Hier wird die Sache deutlich: das Allgemeine, d. h. die gattungsmäßigen Kräfte der Menschheit, wenn sie sich zu geschichtlichen Entscheidungen concentriren, worin eine bestimmte Idee durchbricht, herrscht im historischen Bilde und da wird das Einzelne (im Sinn des Particulären) zurückgedrängt, strenge gebunden; was Hotho Grundlage, verdeckte Wurzel nennt, ist dagegen das Allgemeine, das sich zu solchen Entscheidungen nicht concentrirt, so verstanden, aber herrscht es im Sittenbilde, denn nun ist es gleichbedeutend mit dem Täglichen, Continuirlichen, Gewöhnlichen, welches den Menschen frei läßt, so daß alle Züge des Besondern und Einzelnen ungebunden spielen und sich ausbreiten dürfen. Es walten also in beiden Zweigen dieselben gattungsmäßigen Kräfte der Menschheit, dort zur Entscheidung gesammelt, hier nicht. Es ist dieß aber keineswegs ein Unterschied, der nur in der Conception, in der Auffassung liegt, außer sofern natürlich auch die Wahl des Gegenstands selbst ursprünglich eben ein Act derselben ist; der Gegenstand selbst ist verschieden; freilich jedesmal dasselbe Wesen, der Mensch, aber jedesmal eine andere Hemisphäre seines Daseins. Der Inhalt wird in Wirklichkeit ein anderer, wenn er aus der unbelauschten Nichthöhe des Gewöhnlichen herauftaucht an den Tag der Geschichte. Der Sitten-Maler zeigt uns irgend ein buhlerisches Weib, der Geschichts-Maler eine Cleopatra, jener einen namenlosen Krieger, Staatsmann, dieser einen Alexander den Gr., einen Perikles, Cromwell, jener einen Unbekannten mit dem Ausdruck religiöser Begeisterung, dieser einen Huß, einen Luther: es ist beidemal dasselbe Pathos, aber dasselbe Pathos wird ein anderes, wenn es die Geschicke concreter Staaten, ganzer Epochen bewegt oder diese sich doch irgendwie mit ihm verwickeln, als wenn es sich in der Dunkelheit des Namenlosen verborgen weiß; die Seele wird tiefer, umfassender aufgerüttelt und die äußere Erscheinung im Bewußtsein des erschütternden, in die Annalen der Geschichte sich eingrabenden Moments größer, mächtiger, sie wird monumental. Das Sittenbild hat keineswegs blos sogenannten niedrigen Inhalt, alles Bedeutende, was die Geschichte bewegt, ist in ihm auch da, jede höchste Empfindung, jedes tiefste Leiden kann neben dem geringsten und anspruchlosesten Thun zur Darstellung kommen, und doch ist es eine andere Welt, doch fehlt ein letzter Punct auf das i, ein Hauptton, der Grundbaß. Mag nun der Mensch auch von Bedeutendem ergriffen sein, so läßt er sich doch, sofern dieses Bedeutende nicht zur Spitze geschichtlicher Entscheidung gelangt, sofern er sich vom Auge der Geschichte nicht beobachtet weiß, gehen und gibt sich nachläßiger allen den Bedin-

gungen hin, die ihn im gewöhnlichen Leben beherrschen; noch mehr allerdings in den Augenblicken, wo nicht Bedeutendes ihn aufrüttelt, und das Sittenbild wird sich immerhin vorzüglich mit solchen beschäftigen. Die Bedingungen des Geschlechts, Alters, anthropologischen Zustands, Standes und Geschäfts, Genusses, der geltenden Formen in Kostüm, Umgangssitte, Genuß, Trauer, Arbeit treten nun in ihrer ganzen Breite an seiner Erscheinung hervor und in diesem Elemente läßt denn auch die Individualität des Einzelnen ihre ganze Eigenheit spielen; er glaubt sich ganz unbelauscht, er weiß nicht, daß der Maler ihn belauscht und ebendieß drückt der belauschende Maler aus. Wie nun dieß Alles in Geltung gesetzt ist, so tritt hiemit auch das Umgebende, der ganze Anhang und Apparat, durch den der Mensch sein tägliches Leben fristet, schmückt, erheitert, in umfassende Berechtigung ein; die äußern Culturformen spielen im Sittenbild eine Haupt-Rolle. Hiemit ist begründet, was schon zu §. 697, 1. im Allgemeinen aufgestellt worden: die Auffassung im Sittenbild ist die epische. Daß das eigentliche Epos mit benannten Größen darstellt, verändert, wie sich seines Orts zeigen wird, nichts an der Richtigkeit dieses Satzes. Der Mensch des Sittenbilds ist der zuständliche Mensch; handelt er, so bewegt er doch nicht die Welt, schöpft nicht aus der reinen Freiheit der Selbstbestimmung eine That, welche den Knoten des Complexes, in welchem er als Kind der Natur und der Sitte eingeflochten lebt, mit straffer Hand, mit scharfem Schwerte zerhaut und einen neuen schürzt; selbst wenn er den Faden des Gegebenen abbricht und z. B. revolutionirt, so wendet sich die Kunst dem Gebahren der Massen, dem Bilde der allgemeinen Leidenschaften, den Formen der Aeußerung, nicht der großen, freien, aus einem Willen, den die Geschichte sich merkt, hervorgestiegenen Thatsache zu. Also auch die Freiheit tritt unter dem Standpuncte des Instinctlebens auf. Der §. sagt, der Mensch erscheine im Sittenbild als Naturwesen im engeren und weiteren Sinne des Worts; was oben von den Bedingungen bemerkt ist, die ihn in dieser Sphäre beherrschen, gibt den Anhalt für diese Unterscheidung. Bald ist es mehr das Anthropologische als solches, Gestalt, sinnlicher Zustand, irgend eine Beziehung auf die äußere Natur ohne tiefere Einkehr in sich, bald der künstliche und der moralische Mensch, der zur Darstellung kommt; aber, wie gesagt, auch im letztern Falle wird die Freiheit zu einer Art von Nothwendigkeit, einem beherrschenden Element, einer zweiten Natur. Dieß war die Meinung, wenn zu §. 696 gesagt wurde, im Sittenbild werde das menschliche Leben wie ein landschaftliches Sein aufgefaßt.

§. 703.

Das Sittenbild kann jedoch auch die Geschichte in sein Bereich ziehen, indem sie die nicht geschichtlich gewordene Seite derselben als ihren Stoff ergreift. Ein anderes Gebiet öffnet sich durch die mythischen Stoffe, die zum Zwecke freierer Darstellung des allgemein Menschlichen benützt werden (vergl. §. 695, 2.). So zerfällt die Sitten-Malerei dem Stoffe nach in drei Hauptsphären: reines, d. h. außergeschichtliches (§. 702), geschichtliches und mythisches (meist aus der Quelle der Dichtung geschöpftes) Sittenbild.

Die erste Eintheilung des ganzen Gebiets gründet sich auf den Stoff. Das eigentliche und reine Sittenbild heißt außergeschichtlich nur im Sinne von §. 702, denn in der That wird das Sittenbild seinen Stoff, so sehr es die ursprüngliche Einfachheit der Culturformen (vergl. §. 327) lieben mag, doch mit einer Ausnahme, die nachher zur Sprache kommt, immer spezifiziren, localisiren, nicht Fischer, Jäger, Hirten überhaupt, sondern italienische, arabische, norwegische u. s. w. malen. Die nicht geschichtliche Seite des Geschichtlichen ist sein Boden; doch nicht dieß allgemeine Verhältniß hat der erste Satz des §. im Auge: das Hineingreifen in das Geschichtliche kann vielmehr so weit gehen, daß Personen dargestellt werden, deren Namen und Bedeutung allerdings die Geschichte aufbewahrt hat; aber nicht in einem der Momente, wo sie das historisch gewordene Entscheidende gethan haben, sondern in einem Momente der Gewohnheit, des Continuirlichen, wovon keine Geschichte als einem Einzelnen redet, kommen sie hier zur Darstellung: ein bekannter Feldherr, Künstler, Staatsmann, Fürst u. s. w. in irgend einer Situation, worin die Culturformen der Zeit, Soldatenleben, Familienleben, Fest, Genuß, Freud und Leid des täglichen Lebens nur dadurch bedeutender werden, daß sie an bedeutenden Namen als ihren Trägern zum Ausdrucke kommen; ein Napoleon, die Runde im Bivouac machend, ein Wallenstein mit Astrologie beschäftigt, ein Rubens im Atelier, ein Kant im Studirzimmer, ein Richelieu unter Hofleuten, die sich in der Weise damaliger Gesellschaft unterhalten, ein Friederich der Große, als Kronprinz die Flöte vor dem Hofe spielend und Aehnliches: das sind geschichtliche Sittenbilder. — Nun aber muß allerdings der Sittenmaler auch das Bedürfniß haben, sich ein- und das anderemal ganz von allem Localisiren frei zu halten, damit er das allgemein Menschliche, die gemeinsamen Gattungskräfte, innere und äußere, in reinerer Idealität zum Ausdruck bringe; da wird er sich denn gern an das Mythische lehnen, wie dieß in §. 695, 2. vorbereitet ist. Das mythische Genre theilt sich nach der Anmerkung zu jenem §. in ein classisches und romantisches (sofern man unter dem letz-

tern nicht blos mittelalterliche Culturformen ohne jede Beziehung auf das Mythische versteht). Nun mag denn die Schönheit menschlicher Gestalt, mögen menschliche Empfindungen, Motive, Genüsse als Götter, Genien, Geister in mancherlei einfacherer Situation oder phantastisch erfundener Handlung gleichsam durchsichtiger, unbedingter zur Darstellung gelangen, die Liebe in Amor und Venus oder Feen und Elfen, die Jagdlust als Diana und ihr Gefolge, der Wein nicht in menschlichem Zechgelage, sondern im bacchischen Kreise oder in einer Gruppe romantisch erfundener Geister des Weins, die dunkle, ahnungvolle Beziehung des Menschen zu der Natur in Nymphen, Nereiden, Nixen, Elfen u. s. w.: es sind die reinen Geister der Sache in zärteren Leibern. Nebenher legt sich an dieses Gebiet die toll gespenstische Welt, wie sie in den Versuchungen des h. Antonius u. s. w. mit traumhaftem Humor dargestellt ist.

Diese Gestaltenwelt schöpft der Maler großentheils nicht unmittelbar aus altem Völkerglauben, sondern aus dem Munde der Dichter. Die Poesie ist als weitere Quelle für das Sittenbild gerade hier angeführt, weil es namentlich die mythischen Stoffe sind, welche der Maler zunächst aus ihrer Hand empfängt; er kann aber ebenso gut auch jede andere Art von Stoff durch ihre Vermittlung sich geben lassen, sei es irgend ein namenloses außergeschichtliches, aber rein reales Motiv, das er z. B. aus Romanen schöpft, die sich nicht an die Geschichte lehnen, wie denn eine auf das allgemein Menschliche in besonderer Reinheit gerichtete Dichter-Phantasie ihre Stoffe nicht gern genau localisirt, sei es auch dichterisch verarbeitete Geschichte. Es ist also logische Verwirrung, wenn man meint, die Poesie sei eine neue Quelle in dem Sinn, daß sie eine neue Art von Stoffen bringe; es werden dieselben Stoffe nur aus einem weiteren Medium entlehnt, durch das sie vorher gegangen sind.

§. 704.

1. **Nur die erste dieser Sphären stellt das Sittenbild in seiner Reinheit dar.
Die nähere Eintheilung derselben gründet sich zunächst ebenfalls auf die Unterschiede des Stoffs, doch nicht sowohl nach anthropologischen Differenzen und
nach Völkern, über welche allerdings die Malerei in wachsender Aufschließung
der Ferne und Erweiterung des Interesses für alles Menschliche sich ausdehnt,
2. als vielmehr nach dem verschiedenen Charakter der Stände. Dieser Unterschied
führt unmittelbar zu einer andern Theilung, nämlich derjenigen, welche durch
die Auffassung verschiedener Seiten des Stoffs bedingt ist, denn je nach der
gesellschaftlichen Schichte wendet sich die künstlerische Auffassung mehr dem
innern Seelenleben oder mehr den äußern Culturformen zu; doch
bringt gerade die Feinheit der psychologischen Belauschung zugleich die gemüth-**

liche Vertiefung in das Umgebende, eine umständliche Auffassung nach dieser Seite mit sich.

1. Daß das Sittenbild in seinem wahren und ganzen Wesen nur da gegeben ist, wo es seinen Stoff im genannten Sinn außergeschichtlich und zugleich nicht übermenschlich behandelt, dieß bedarf keines Beweises. Die andern Sphären bringen ein die reinen Eintheilungs-Linien durchkreuzendes, logisch schwieriges Element herein. Uebersehen wir nun das Gebiet des reinen Sittenbildes, so liegt vor uns der ganze Stoff, der im ersten Abschnitte des zweiten Theils unseres Systems unter C, a: „die menschliche Schönheit überhaupt" aufgeführt ist: die allgemeinen Formen (die Gestalt, Zustände und Altersstufen, die Geschlechter, die Liebe, die Ehe, die Familie). Die besondern Formen (die Racen und Völker, die Culturformen, das Staatsleben), die individuellen Formen (die natürliche, die sittliche Bestimmtheit des Individuums, der Charakter, Physiognomik, Pathognomik). Die Kunst nun mischt die verschiedenen Theile dieses Feldes so, daß sie den letzten, nämlich das physiognomisch und pathognomisch belauschte Individuum, getaucht in das Element der beiden ersten (der allgemeinen und besondern Formen) zur Darstellung bringt. Daß insbesondere nun auch der Charakter im untergeordneten Sinne habitueller kleiner Leidenschaft u. s. w. die Stelle findet, die ihm §. 685 Anm. in der Malerei eingeräumt hat, ergibt sich aus der Natur des Sittenbilds. Diesem ganzen Gebiete gibt die Sittenmalerei allerdings die concrete Färbung der geschichtlichen Schönheit, trägt also den gesammten Stoff in das Gebiet hinein, das jener Abschnitt unter C, b. entfaltet, aber, wie gesagt, nur so, daß das mit ausdrücklichen Datum bezeichnete Diese vom Geschichtlichen wegbleibt. Die selbständige Eintheilung dieser so beschaffenen Sphäre als eines Zweigs der Malerei ist nun aber erst zu suchen. Da bildet denn der Stoff, wie er sich auf die anthropologischen Unterschiede: Geschlechter, Lebensalter u. s. w., dann auf die Unterschiede der Völker gründet, ebenso wenig eine einschneidende Theilung, als der Unterschied der Zonen, Länder in der Landschaft. Merkwürdig bezeichnend aber ist es für die moderne Zeit, wie die Kreise wachsen: italienisches Gesindel, Soldaten, dann holländische Bauern, Bürger und Vornehme waren bei der Entstehung des Zweigs fast der einzige Stoff; der naturwissenschaftliche, entdeckende, Fernenöffnende, kosmopolitische, jede Form des Menschlichen in sein tiefes und weites Interesse ziehende Geist der Zeit hat nun aber in raschem Fortschritt alle Länder Europa's, Asien, Afrika, die malerischen Stoffe Amerika's erschlossen und sammelt in immer weiterem Wandertriebe, wie Herder die Stimmen der Völker, den malerischen Honig aus der fernsten Blume. Dabei ist es ein Hauptzug, daß das

Menschliche nicht nur in den der modernen Bildung nahen oder angehörigen, sondern besonders auch in denjenigen Zuständen Interesse und Würdigung findet, welche den Charakter vorgeschichtlicher Natur-Einfalt tragen oder in Naturzustand zurückgetretene Reste alter Cultur darstellen. Dieß Interesse ist dasselbe, wie das am Volksliede; die Cultur entwickelt, aber sie bricht und theilt auch, wir suchen den Waldesduft, das reine Quellwasser im Ursprünglichen und Ungetheilten. Doch ist das Naturwüchsige selbst schon eine Cultur, Cultur vor der Cultur, so tritt es in Eine Reihe mit den Formen der Cultur im engern Sinn und diese Reihe ist es, welche das erste Motiv für die nähere Eintheilung des Sittenbilds abgibt. Die Cultur-Unterschiede fallen freilich auch mit denen der Nationalität und umgebenden Natur zusammen, aber sie bestehen auch in demselben Land und Volk, sind überall sich wiederholende, aus der Urzeit in die Zeit der Bildung hereinragende oder in dieser selbst bleibend begründete Formen, und so genommen bilden sie die Handhabe für die Eintheilung. Schnaase hat das Verdienst, dieses Prinzip zuerst, und zwar am Prototyp des ganzen Zweigs, der holländischen Sittenmalerei, zur Anwendung gebracht zu haben: die derb komische Bauernwelt mit den groben Ausbrüchen der sinnlichen Natur auf der einen, den Kreis der mittleren, wohlhabendern Stände mit gebildeter Sitte, versteckten, novellen-artigen Andeutungen auf der andern Seite (Niederl. Briefe S. 81. 82). Allerdings haben sich nun aber beide Seiten mit dem Fortschritt unendlich erweitert: zur ersten Gruppe oder vor dieselbe tritt das so eben besprochene Gebiet, es handelt sich nicht mehr blos von plumpen Holländern, sondern von Zuständen überhaupt, wo der Mensch in freiem, unmittelbarem Umgange mit der Natur, sei es in edel einfacher, sei es in rauherer, wilderer Weise, sich selbst Naturton, Naturhauch bewahrt: die Sitte herrscht im engern Sinne der Naturnothwendigkeit (§. 702); man könnte es in weiterer Bedeutung des Worts das patriarchalische oder, sofern das Glück der Beschränkung im Gegensatze gegen die Uebel eingedrungener Ueberbildung betont wird, das idyllische Genre nennen. Die betreffenden Formen sind in §. 327—330 besprochen. Der standlose Stand, der Mensch außer der Gesellschaft: Räuber, Zigeuner, Landstreicher reiht sich natürlich an diese Gruppe. Die andere erweitert sich vom wohlhabenden Bürgerthum nach den Kreisen des intellectuellen, geistlichen, adeligen, fürstlichen Stands. Den gröberen Handwerker stellen wir zur ersteren Gruppe, in die Mitte zwischen beide mag sich das feinere Handwerk, die vermitteltere, reflectirtere, doch noch körperliche Arbeit stellen. Hiezu vergl. §. 330.

2. Dieser Unterschied wird nun alsbald zu einem innern. Wie wir im Gebiete der Landschaft die Betonung der verschiedenen Seiten, nament-

lich der Luft und der Erde, unterschieden haben, so wird nun in der zweiten Gruppe das Seelenleben, das Innere, in der ersten das Außere, die Culturform zum Hauptgegenstande der Darstellung: dort die geistige Luft, hier die Erde der äußern Bedingungen. Der Gegensatz ist natürlich nicht abstract zu nehmen: es fehlt weder dort das Interesse für die äußern Formen, noch hier für das Seelenleben, aber jene Formen erscheinen selbst reflectirter, verfeinerter, geistig durchdrungener und dieß Seelenleben ist das einfache, gediegene, naturbefriedigte, instinctmäßige des Sohnes der Natur. Es leuchtet ferner ein, daß bei der ersten Gruppe die Schönheit der Gestalt an sich, die anthropologischen Unterschiede des Geschlechts, Alters, die unmittelbar sinnlichen Zustände (§. 317—321) eine größere Rolle spielen, das Kunst-Interesse mehr für sich, auch ohne speziellere Beziehung in Anspruch nehmen. In der zweiten ist es gerade die feinere Gründlichkeit der psychologischen Beobachtung, welche zugleich alles Anhängende, worin solche Sitte, solches Seelenleben der gebildeten Stände sich erzeugt, mit besonderer Aufmerksamkeit erfaßt.

§. 705.

**Hiemit eröffnet sich denn auch in ihrem ganzen Gewichte die Unterschei- 1.
dung des *Moments* und des damit verbundenen *Grads des Umfangs*. Der
Fortgang von der ruhigen zu der innerlich bewegten, leidenschaftlich gespannten,
stürmisch ausgebrochenen Situation verbindet sich in mannigfaltiger Weise mit dem
von der einzelnen Figur zu der kleineren, der größeren Gruppe und der Massen-
darstellung. Das *Schlachtbild* vereinigt massenhafte Composition und stürmi-
schen Ausbruch. Dieser Unterschied steht in der innigsten Beziehung mit dem 2.
des *Lyrischen, Epischen, Dramatischen*, wie er innerhalb des epischen
Standpuncts sich geltend macht. Ferner tritt in klarer Scheidung nun auch das 3.
einfach Schöne, Erhabene und *Komische* auseinander.**

1. Nun erst belebt sich vor unsern Augen das Psychologische, wie es, obwohl mit verschiedenem Accent, in beiden Gruppen zur Darstellung kommt, indem der Grundzug aller Sittenmalerei, die Erhaschung des Moments und damit die Unterschiede der Situation zur Betrachtung kommen. Wie der Blitz eine dunkle Landschaft beleuchtet, wie wir im Fluge der Eisenbahn einen Blick in eine Dachkammer werfen und das mit Windeseile aufgegriffene Bild im Innern bewahren, erfaßt der Sittenmaler im Nu das menschliche Leben in seiner Naivetät, in der es sich unbelauscht gehen läßt. Was Einer für ein Gesicht macht, wenn er eine Feder schneidet, den Puls greift, eine Prise nimmt, als Pfannenflicker eine Pfanne studirt u. s. w.: Alles das wollen wir auch einmal sehen, soll und muß

die Kunst auch feiern. Wir haben nun folgende Stufenleiter vor uns: ruhiges, einfaches Sein und Weben des Gemüths bei harmloser Beschäftigung: Fischen, auf dem Anstand Stehen, Pflügen, Aernten, Spitzenklöppeln, sich Kleiden, Lesen Schreiben u. s. f., oder im reinen, träumerischen Nichtsthun, Hinausblicken in's Weite u. s. w.; subjectiv bewegterer Zustand, und zwar entweder mehr naiv, nach Außen geöffnet in geselliger Freude, Schmauß, Tanz, Festvergnügen u. dgl., oder innerlich concentrirt und gespannt, wie in einem liebenden, harrenden, träumenden Mädchen oder in Familienscenen, die etwas bedenklich aussehen, wie der Verweis des Vaters von Terburg; zum Drohenden gespannt, wo Gefahr bereitet oder ihr entgegengesehen wird, wo der Räuber lauert, der falsche Spieler betrügt, der Verführer lockt, wilde Thiere, Wasser und Feuer Zerstörung drohen; endlich der Ausbruch der Leidenschaften in Schlägerei, Mord, verderblichem Kampfe mit den Naturkräften, blutiger Jagd, Schlacht, Leiden durch Armuth, Pfändung, Scenen der Justiz, Krankheit, Tod in allen Formen; doch es ist nicht blos von Zorn und Leiden die Rede, auch Freude und Aufregung, die zwischen Freude und Leid schwankt oder sich nach verschiedenen Seiten in sie theilt, wie bei Testaments-Oeffnungen, Liebes-Werbung neben Rivalen, und unendliche andere Formen des reich gemischten menschlichen Schicksals gehören hieher. Neben dieser Reihe von Unterschieden läuft nun in den verschiedensten Durchkreuzungen die andere hin, die der §. nennt, wobei zugleich die Wechselbeziehung mit dem Unterschiede der in §. 704 aufgestellten Sphären wichtig ist. Die dem Naturleben enger verbundene, patriarchalische Form nämlich wird naturgemäß meist, wiewohl nicht immer, in massenhaften Gruppen vor uns auftreten, denn das Instinctleben ist ein Leben in großer [illegible] die feinere Schichte dagegen wird, wiewohl ebenfalls [illegible] wendig und immer, in vereinzelten Figuren und [illegible] darstellen, denn das mehr innerliche Leben zieht [illegible] keit oder die Gesellschaft Weniger, den gemü[illegible] der Familie zurück. Scenen der Aufregu[illegible] des Sittenbilds Vielheit der Figuren, [illegible] aus dieser Sphäre das Schlachtb[illegible] ist, das mit stehendem Namen [illegible] einmal begegnen, im geschicht[illegible] der des Kriegs, wo es a[illegible] Kampfesweise überhaupt [illegible] dung ankommt.

2. Alles Sitten[illegible] holen sich noch ein[illegible] schen. Das E[illegible]

Instinctive und Zuständliche herrscht, dem Stoffe nach in den sinnlicheren Ständen, der aufgefaßten Seite nach, wo die äußern Culturformen in den Vordergrund treten; dem Moment und Grade des Umfangs nach in der harmlosen Situation einfacher Arbeit oder behaglicher Müßigkeit, im massenhaft Gemeinschaftlichen, sei es ein Thun, ein Genuß, auch ein Kampf, wenn nur die Lage nicht zu spannend erscheint, oder ein Leiden, sofern nur der geistige Schmerz nicht zu subjectiv im Ausdruck vorwiegt. Das Lyrische ist mehr, wiewohl natürlich keineswegs allein, in den feineren Ständen zu Hause, weil es mit der innerlich vertiefteren Empfindung eintritt, in der psychologischen Auffassung, in derjenigen Situation, welche die verborgenen Saiten des Seelenlebens anschlägt, in der einzelnen Figur und kleineren Gruppe. Das Dramatische liegt dem Sittenbilde darum ferner, weil die tiefen Conflicte, die in straffer Erwartung spannen, indem sie da hervorbrechen, wo Einigkeit sein sollte (vergl. Hotho a. a. O. S. 69. 70), sich gewöhnlich in die wirkliche Geschichte eingraben und weil ihre Darstellung sich naturgemäß des weitschichtigen Anhangs von Culturformen entledigt, die den Menschen mit ihrer Wucht, wo nicht die entscheidende That aus dem heroisch freien Innern geschöpft wird, in das Zuständliche ziehen. Doch sind auch hier die Bilder furchtbarer Spannung, wie bei Raub, Mord, gefahrvollem Kampfe, zerreißendem Schrecken, der tief im Gemüthe zündet, wie bei tragischem Familien-Unglück, beziehungsweise dramatisch zu nennen. Auch das scharf packende, in bewegter Handlung hervorbrechen[illegible]omische gehört in diese Form.

Hiemit [illegible] dem Unterschiede des einfach Schönen, Erha[illegible] Es bleibt, da der Reichthum, womit die zwei [illegible]agischen nunmehr auf ihrem wahren Boden, [illegible]ickeln, im Wesentlichen nur noch zu sagen, wie [illegible] Komische in voller, selbständiger [illegible]ensatzes eintritt, der in der Dicht[illegible] besteht. Leicht unterscheidet sich [illegible]em Cynismus in der groben Seite [illegible] ruhige Darstellung der bäurischen [illegible]n Selbstgenuß, theils als Bild aus[illegible], Prügelei, die gemäßigtere, doch noch [illegible]ener mittleren Schichten, wo die Arbeit [illegible]neider, Schuster, Krämer, Schulmeister [illegible] und der Humor in der Belauschung der [illegible] Intriguen, innern Widersprüche im Leben

§. 706.

Endlich tritt in diesem Gebiete der Gegensatz der Style mit entscheidender Bedeutung auf. Die plastische Richtung hält sich an Culturformen, die entweder den Charakter einfacher Ursprünglichkeit tragen oder einen edeln und schwungvollen Luxus entfalten; sie sättigt das Sittenbild mit historischem Geiste. Die mythischen Stoffe dienen vorzüglich ihr als Motiv für ihre erhöhte Auffassung. Der Unterschied der Style schafft sich auch verschiedene Technik.

Die Venetianer und in der neueren Zeit Leop. Robert sind die Begründer des sogen. höheren Genre, das seinen Stoff in plastischem Geiste stylisirt. Bei jenen fällt der große Wurf dadurch in's Unklare, daß der ganze Zweig noch nicht zur Selbständigkeit gelangen kann, daß daher ihr Bedürfniß hoher Stylisirung sich an mythische, namentlich christlich mythische Stoffe anklammert; Leopold Robert darf daher der wahre Schöpfer dieser Gattung genannt werden und er hat auch den entsprechendsten Stoff ergriffen, die an sich schon stylvolle Natur des ächten italienischen Landvolks, seine Würde in der Naturnachläßigkeit, die racemäßig schöne Form und edle Bewegung, woraus ein Gefühl und Nachklang der alten Größe Roms spricht; diese Bauern, Fischer, Winzer gehaben sich so natürlich heldenmäßig, daß in jedem ein Cincinnatus zu schlummern scheint, den man nur vom Pfluge zur Herrschaft und Heeresleitung holen dürfte. Es ist Sittenbild mit historischem G e i s t e geschwängert. Diese Behandlung bleibt jedoch ganz in den Grenzen des Kunstzweigs: die Gestalten sind nicht dem Stoffe nach geschichtlich, ihr Thun ein anspruchloses, gewöhnliches Tagewerk, freilich ehrwürdig an sich wie alle Urbeschäftigung des Menschen, ihre Freude ein Jubel, der gemessen und würdig bleibt und mit geringer Zurüstung glücklich ist (die tiefe Poesie der ächten Kinderfreude und der „von geringem Trank begeisterten“ Cikade), ihr Dasein namenlos, das heldenhaft Geschichtliche bleibt bloße Fähigkeit, Möglichkeit, „Grundlage“ (§. 702 Anm.). Schwerer ist es, die formlosere Menschenrace so zu behandeln, doch ist unter der Hand des Rubens selbst eine niederländische Bauernkirchweih in das stylvoll Große gewachsen, und es schlummert auch im norddeutschen Bauern und Seemann, im Flözer des Schwarzwalds ein Nibelungen-Recke, der nur auf den rechten Pinsel wartet. Sollen die höheren Stände in dieser plastischen Großheit aufgefaßt werden, so ist eine Bildung vorausgesetzt, worin die Natur veredelt, nicht abgerieben wird, und ein Luxus, dessen Formen großartig, schwungvoll sind: die Venetianer, ein Paolo Veronese vor Allen, bleiben hierin Vorbild. — Dieser Styl wird sich nun aber in seiner plastischen Auffassung besonders gern auch auf die Schönheit der Gestalt an sich, natürlich nicht ohne

Ausdruck, aber doch ohne spezifisch bedeutenden Ausdruck werfen, und daher mit Vorliebe das Nackte behandeln; indem er nun, je weniger es hier um bestimmten geistigen Inhalt, anziehende Besonderheit, Eigenheit der Individualität zu thun ist, desto mehr die Gestalt an sich ideal erhöhen muß, so ist er es besonders, der die mythischen Stoffe, vorzüglich die classischen, liebt, wie dieß zu §. 695, ². an Titians Beispiel gezeigt ist. Als mit der neuen humanistischen Bildung dem gelichteten Geiste die Schönheit der Welt, des Sinnenlebens aufgieng, warf sich die Kunst mit der Wärme des innerlich gewordenen Lebens auf die Gestalten des Olymp und durchglühte mit neuem Feuer die kalten Marmorgebilde des Alterthums. Raphael malte die Galatea, den Mythus von Amor und Psyche, M. Angelo die Venus und Leda, Correggio seine üppige Leda, Danae, Io, die Venetianer mit ihrem festlich sinnenfrohen Geiste folgten. Zauber der Farbe und des Helldunkels stehen nicht in Widerspruch mit der Natur des plastischen Styls, denn sie werden hier noch nicht in der streng malerischen Richtung verwendet, wo sie dienen, die Härten der Besonderheit und Individualität mit dem Accente des geistigen Lichts zu übergießen. Dieß thut dann der entgegengesetzte Styl, den wir nicht weiter zu schildern brauchen. — Hervorzuheben ist noch, wie sich diese Gegensätze mit dem Unterschiede des Materials in Beziehung setzen. Daß das plastisch behandelte Sittenbild wie zur größeren Dimension, so zur Fresko geeignet ist, haben wir schon zu §. 661, ². ausgesprochen. Das ächt malerisch aufgefaßte ist durch die Natur der Sache auf kleineren Maaßstab angewiesen (s. ebenda) und so der eigentliche Hauptgegenstand der Kabinets-Malerei. Was aber die technische Behandlung betrifft, so ist im Unterschiede der Stoffe auch ein weiterer Unterschied in der Behandlung des in die Fülle des realen Scheins hineinführenden Materials der Oelfarbe begründet: für das rohere Treiben der gröberen Stände der kecke, leichte, geistreiche, für die Sphäre der feineren Sitte und des tieferen Seelenlebens der sorgfältige, zarte, feine in das Einzelne gehende Pinsel (vergl. Schnaase a. a. O. S. 82.) Die sinnige Art der Belauschung trägt sich in dieser zweiten Form vom Menschen auch auf das Umgebende über (vergl. §. 704, ².) Der künstlerische Diebstahl an den Geheimnissen der Naturstoffe, der Glanzlichter von Metall, Glas, Sammt, Atlas u. s. w. ist der natürliche Reflex des Diebstahls am Menschen, den Dingen wird wie der Menschenseele ihr Eigenstes entführt und im künstlerischen Scheine wieder herausgegeben.

§. 707.

Das Sittenbild verknüpft sich in mannigfachen Uebergängen mit der Landschaft und dem Thierstück, aber auch hier soll die Verbindung eine solche sein,

daß kein Zweifel über die eigentliche Gattung entsteht, sowie nach der andern Seite ein unklares Schwanken zwischen reinem und geschichtlichem Sittenbilde zu verwerfen ist.

Was die Verbindung des Sittenbilds mit der Landschaft und der Thierdarstellung betrifft, so ist der Satz des §. schon erläutert durch die Bemerkungen über Staffage §. 698, 2., über die Selbständigkeit des Thierstücks §. 701, 1. Ph. Wouvermann hat es vorzüglich geliebt, die drei Stoffe zu verbinden, allein wo er ein Sittenbild geben will, ist doch Landschaft und Thier, die erstere dadurch, daß sie für sich kein ganzes Bild gäbe, das letztere dadurch, daß sein Charakter ganz im Sinne der Eingewöhnung in menschlichen Dienst gehalten ist, so behandelt, daß wir über den wahren Mittelpunct nicht im Dunkel sein können. Sehen wir nun nach dem Geschichtlichen hinüber, so ist die berechtigte Form der Verbindung, das geschichtliche Sittenbild, schon beleuchtet; wir werden umgekehrt auch ein sittenbildlich behandeltes Geschichtsbild als ganz berechtigte Gattung finden. Es gibt aber eine unklare Mischung, die darin besteht, daß ein Vorgang in einer Weise behandelt ist, welche durchaus zu der Meinung veranlaßt, es müsse hier etwas Geschichtliches vorliegen, während dieß doch nicht der Fall ist: man fragt nach Namen und Datum und erhält keine Antwort. So befand sich auf der Kunstausstellung zu Berlin 1852 ein Sittenbild von Lessing: wehrhafte Gebirgsmänner in der Tracht am Ausgang des Mittelalters, von Felsen herab auf Ritter in einem Engpaß schießend, ein Gefangener in vornehmer Kleidung unter ihnen; alles so auffallend porträtartig, bei vortrefflicher Ausführung so local und speziell interessant behandelt, daß man durchaus meinte, im Katalog die Angabe einer bestimmten Begebenheit lesen zu müssen; das Bild wirkte bei allem Werth aus diesem Grunde beunruhigend.

γ. Das geschichtliche Bild.

§. 708.

Auf dem Uebergang zu diesem Gebiete steht das Bildniß. Die Abhängigkeit dieses Zweigs von empirischen Bedingungen verhindert nicht, daß derselbe nach der einen Seite dem Sittenbilde reichen Stoff zuführe, nach der andern als bedeutungsvolle Vorarbeit und Grundlage der geschichtlichen Malerei vorausgehe und in gewissem Sinn an die Stelle der Götterstatue trete.

Die Porträtmalerei ist ein zwischen ächter, freier Kunst und unfreiem Dienste schwankendes Gebiet. Der Zufall bringt neben der bedeutenden

die unbedeutende Physiognomie, der Künstler, mag er sich auch nur nebenher mit diesem Zweige beschäftigen, ist selten in der Lage, frei zu wählen; in Kostüm und Situation ist er nicht unabhängig von Eitelkeit, Laune, Grille. In der modernen Zeit kommt hiezu die allgemeine Ungunst der herrschenden Verwaschenheit des Charakter-Ausdrucks, der flachen Kürze der Manieren, der höchst ungünstigen Tracht. Dennoch kann ein Zweig nicht unbedeutend sein, der aus der Grund-Tendenz der Malerei buchstäblich Ernst macht. Diese geht ja auf die Individualität, das Hereinstellen aller Erfindung in die volle Bedingtheit des räumlichen und zeitlichen Puncts. Es ist ein haarscharfes Fingerzeigen auf Diesen und Diese; im Porträt geschieht dieß genau im wörtlichen Sinne. Freilich zu genau, denn in den andern Zweigen wird das Porträtartige ebensosehr wieder in das Allgemeine gezogen durch die Aufgabe, das Individuum in eine gegebene Situation oder Handlung und deren ideellen Gehalt als völlig entsprechendes Glied einzureihen, und das Geheimniß liegt gerade in der tiefen Mitte zwischen dieser Verallgemeinerung und der Schärfe der Einzelheit. Im Porträt aber will ein empirischer Mensch vor allen Dingen getroffen sein, dieß bleibt immer der ursprüngliche, der nächste Zweck. Zu diesem Zwecke sitzt die Person; das freie Künstlerische ist dadurch in besondere Bedingungen gebannt, das Maaß der freien Umbildung des Stoffs wird fraglich. Daher pflegt denn hier die Aufgabe der Idealisirung noch besonders zur Sprache zu kommen, als ob sie nicht in der allgemeinen Lehre von der Phantasie, der Kunst und dem Wesen der einzelnen Kunst schon erörtert sein müßte und die Anwendung auf den besondern Zweig sich von selbst verstünde. Und allerdings besteht sie in ganzer Kraft trotz jenen erschwerenden Bedingungen; nicht das Individuum wie es geht und steht, sondern nur sein geläutertes Bild, die reine Form seines wahren Selbst ist werth, durch die verewigende Kunst dem Ahnensaal übergeben zu werden. Der Künstler darf daher vom Anschauen des ihm sitzenden und in diesem Zustand halb schläfrigen, halb gespannten, oft affectirten Originals sich nicht zu einer mechanischen Naturnachahmung verführen lassen, nicht vergessen, daß er in der Sitzung selbst sein Original durch Gespräch beleben und aus der Reihe der Momente dieser Belebung, wozu er überdieß eine hinreichende unbemerkte Beobachtung außer den Sitzstunden ziehen muß, den wahren, wesentlichen Ausdruck mit Ausscheidung der blos zufälligen, bedeutungslosen Züge und Formen durch jene dynamische Division der Phantasie (vergl. §. 396) herauslesen und so die Persönlichkeit im Vollgewichte ihres Charakter-Centrums, belauscht in ihrem unbewußten Weben, Sein und Wurzeln hinstellen soll. Zufälle, die doch bleibend sich festgesetzt, wie z. B. Schielen, bereiten freilich die gröbsten Schwierigkeiten und es braucht hier eine Art

von künstlerischer List, den Ausweg zu finden. Die wahre Idealisirung, welche trifft und doch verewigt, hat zu ihren Seiten zwei Extreme: das eine ist jene geistlose Copie, das andere die verkehrte Art der Idealisirung, das Schmeicheln. Das erstere Extrem stellt sich rein mechanisch, höchst belehrend über den Unwerth der bloßen Nachahmung, im Daguerrotyp dar. Hier sieht man, daß die gemeine Wahrheit die volle Unwahrheit ist, denn das mit allen kleinsten Formen, zudem ohne die lösende, verschmelzende Farbe, im langweiligen, stieren Moment des Blickens in das volle Licht wahllos von der Maschine ausgeführte Gesicht ist gerade nicht das wahre. Das Schmeicheln dagegen rundet zu glatter Süßigkeit, zur flachen Schönheit der Gesichter eines Modejournals die Energie der eigenthümlichen Formen ab, die den individuellen Charakter zu dem machen, was er ist.

Der Zufall wird nun allerdings dem Künstler eine Menge von Individuen vor die Staffelei stellen, in denen der Lichtpunct des Ewigen kaum wie ein matter Strahl aus dem Nebel der Leerheit oder Unschönheit hervorschimmert. Dieß sind denn freilich Nieten für die reine Kunst, ihre Bildnisse haben rein subjectiven Werth für die Besitzer. Geht Form und Ausdruck nur etwas über das Bedeutungslose hinaus, so nähern sie sich dagegen dem ersten der zwei Gebiete, die wir nun unterscheiden. Der edlere Stoff, der uns nach dieser Ausscheidung übrig bleibt, geht nämlich klar nach zwei Seiten auseinander und dieß begründet die Stellung der Porträt-Malerei auf dem Uebergange zwischen dem Sitten- und dem geschichtlichen Bilde. Die Darstellungen nämlich, welche uns Persönlichkeiten vorführen, in welchen Temperament, Begabung, Charakter, Stand zwar natürlich individuell, doch nicht bis zu der vollen Energie derjenigen Individualität sich ausprägt, welcher man ansieht, daß sie verdient hat, geschichtlich zu werden, oder von welcher man weiß, daß sie es geworden, fallen hinüber in das Gebiet des Sittenbilds. Hier ist es gleichgültig, ob man den Namen weiß: wir sehen einen tüchtigen Staatsmann, Soldaten, Bürgermeister, Künstler, Kaufmann u. s. w., aber wir fragen nicht weiter nach dem Individuum, weil es mehr nach einem allgemeinen Typus, als danach aussieht, daß es durch entscheidende Leistungen sich in das Licht des Gedächtnisses der Menschen herausgehoben habe. Das Bildniß von geschichtlichem Charakter dagegen spricht in jedem Zuge aus, daß sich das Allgemeine in ihm zu jener Spitze der Einzelheit zusammenfaßt, die der Persönlichkeit monumentale Bedeutung gibt, es gemahnt an die ewige Bewegung der Idee, welche die großen Organe, durch die sie sich verwirklicht, zwar kommen und verschwinden läßt, aber im unendlichen Fortgang die Summe ihrer Wirkungen treu bewahrt und ihr verklärtes Selbst im Strome der Zeit, in der Erinnerung der Menschen verewigt mit sich

fortführt. Es steht vor uns wie eine geschlossene Welt, wir schließen diese Welt auf, wir beleben in der Phantasie die ruhende Form und festgewordene Einzelheit, umgeben sie mit den Zeitgenossen, setzen sie in Handlung. Der Künstler wird ebendieß ein andermal in wirklicher Ausführung thun und so ist das Porträt der Baustein zur geschichtlichen Malerei. In doppeltem Sinne: es dient dem Künstler als Studie für das geschichtliche Bild, gleichgültig, ob dieselbe Person darin auftrete, er lernt daran das Ewige des Menschen und doch zugleich die ganze Naturlebendigkeit, die scharfe Spitze der Individualität auffassen; er verwendet aber auch wirklich das einzelne Bildniß, sei es sein eigenes Werk oder das eines frühern Künstlers, als Glied einer historischen Composition. Vollzieht er aber den Fortgang zum geschichtlichen Bild auch nicht wirklich, so werden, wenn der historische Geist in ihm lebendig ist, seine Bilder uns doch zu jener Belebung nöthigen, sie werden erscheinen, als wollten sie so eben aus dem Rahmen treten und handeln; somit führt er jedenfalls den Zuschauer an die Schwelle des geschichtlichen Bildes. An keinem Künstler leuchtet diese tiefe Bedeutung der Porträtmalerei so schlagend ein, als an Hans Holbein dem Jüngsten. Dieser große Geist ergreift mit seinem Falkenauge das Sittenbild, aber es kann sich neben dem mythischen noch nicht als selbständiger Zweig entfalten und es ist ihm auch zu klein für die Größe seiner Künstler-Organe; das rein geschichtliche Bild aber kann in der inconsequenten Geistes-Krise der Reformation ebenfalls noch nicht zur Selbständigkeit heraus, er faßt es gewaltig an, besonders in den Gemälden des Rathhauses in Basel, aber ihn stützt und trägt die Zeit nicht, die äußern Verhältnisse kommen hinzu, denn der Künstler will leben, sie drängen ihn nach England und hier, zur höchsten Reife gediehen, beschränkt er sich (ein Ceremonienbild ausgenommen) auf das Bildniß, tränkt und schwängert es aber so ganz mit dem Marke des historischen Geistes, der zugleich ganz Fleisch wird im Individuum, daß in diesen Werken die Geschichte selbst athmet und lebt, daß das einzelne Bildniß vor uns aufthaut, die sprechenden Lippen mit den fein beredten Mundwinkeln öffnet, mit den hingeschiedenen Zeitgenossen zusammentritt und gegenwärtig wie im Drama das Schauspiel erneuert, dessen Vorhang längst gefallen ist. Wir führen nur diesen Künstler ausdrücklich an, weil er für das hier besprochene Verhältniß der Bildnißmalerei so besonders belehrend ist, und verzichten ungern auf eine Charakeristik der verschiedenen Weisen, in welchen die großen Maler Italiens, die Florentiner, Raphael, die Venetianer, die Deutschen des sechzehnten Jahrhunderts, die Belgier Rubens und van Dyk, Rembrandt und andere holländische Meister, die Spanier jene Aufgabe erfaßt und erfüllt haben, das Bleibende,

Allgemeine, Ewige und den naturwarmen Blick des gegenwärtigen, athmenden Individuums ineinander zu schmelzen.

Auch das Gebiet des Bildnisses wird von einigen der Theilungs-Linien durchschnitten, die wir durch die andern Zweige gezogen haben. Wichtig ist vor Allem der Moment: unbewegte, statuarische Ruhe, bewegtere Situation vom spannungslosen Geschäfte (z. B. Lesen, Schreiben) oder naiver Nachlässigkeit (wie Raphaels herrlicher blonder Jüngling in Paris, der den Kopf in die Hand stützt) ansteigend zur bewegteren, empfundneren, die nur nie bis zur dramatischen, wie zu einer entscheidenden Handlung gespannten fortgehen darf. Das beste Bildniß bleibt doch immer das einfach ruhige. Der prahlerische, Effekt haschende, auffahrende Wurf nach dem Zuschauer ist hier doppelt widerlich, weil er auch stoffartig gegen die Eitelkeit und Affectation einnimmt. Kleine, zufällige Bewegungen sollen nicht von der Art sein, daß man den Eindruck hat, es sei schwer, darin zu verweilen. — Mit dem Unterschiede der Situation hängt nun natürlich der Grad des Umfangs auch hier auf's Engste zusammen. Zunächst ist zu bemerken, daß, wie die Statue (§. 632), so und noch viel mehr auch das Porträt, selbst das von mehreren Figuren, sich auf einen Theil der Gestalt beschränken kann: Brustbild, Kniestück u. s. w. Es wird dieß sogar gewöhnlich vorgezogen werden, ein natürliches Ergebniß davon, daß hier nur die vorzüglich sprechenden Theile wirken sollen; es bedarf einer etwas belebteren Situation mit ausführlicherer Darstellung des Umgebenden, überdieß gewisser Formen der Tracht, welche die Bildung des Beins für das Auge beleben, um die ganze Figur zu rechtfertigen. Wir führen hier gelegentlich an, daß auch das Sittenbild und die Geschichtsmalerei halbe Figur vorziehen kann, wenn Moment und Ausdruck die über den ganzen Köper ergossene Mimik nicht wesentlich fordert. — Es geht nun auch die Bildnißmalerei dem Grade des Umfangs nach von der einzelnen Figur zur Gruppe von zwei, drei Personen, ja zu größeren, insbesondere Familiengruppen, fort und ebenso gibt sie als Grund bald nur einen Farbenton, ein Helldunkel, bald Landschaft, Zimmer mit Geräthen, wohl auch mit einem Hausthiere. Wie das Alles mit dem Unterschiede des gewählten Moments sich verbindet, sich gegenseitig bedingt, wäre interessant zu verfolgen; hier aber ist die Betrachtung abzuschließen mit der Unterscheidung des Stylbilds und Stimmungsbilds. Es ist klar, daß dieser Gegensatz in dem Gebiete der Bildnißmalerei schwächer auftreten wird, als in den andern Zweigen, weil der ächt malerische Styl mit seiner spezialisirenden, bewegteren, mehr lyrischen, mit vollen Mitteln der Farbe wirkenden Auffassung und Ausführung hier recht in seinem Element ist. Dennoch ist der Spielraum groß genug, dem höheren Stylisiren, der Herrschaft der Form und der Wirkung der wesentlichen Grund-

züge des Charakters mit strengerer Ausscheidung des Zufälligen und Einzelnen eine Bahn zu öffnen. Das Stylbild stellt mit epischer Ruhe die einzelne Gestalt in gediegener Objectivität hin, monumental, der Statue verwandt. Sie erhält dadurch etwas Götter-artiges und es gilt auch hier, was zu §. 646 bemerkt ist: „Die Geschichte ersetzt, so weit sie kann, den Mythus, der geschichtliche Held den sagenhaften, die Fülle großer Menschen den Gott, der seinen Geist über sie ausgegossen." Die einfachen, strengen, unbewegten Bilder der älteren Italiener und Deutschen gemahnen wie erzgegossene Büsten. Die reife Kunst hat in der Blüthezeit am Schluß des fünfzehnten und Anfang des sechzehnten Jahrhunderts die ehernen Züge malerisch belebt, aber die monumentale Großheit bewahrt. — Daß der plastisch auffassende Styl auch hier vorzüglich mit der Wandmalerei sich verbindet, erhellt von selbst.

§. 709.

Die geschichtliche Malerei erfaßt als ihren Stoff das allgemein 1.
Menschliche in der Concretion der entscheidenden, mit Namen, Ort und Zeit in das Gedächtniß der Nachwelt eingeschriebenen Handlung und ist daher, im Wesentlichen dramatisch. Vor ihr liegt also das große Gebiet der ge- 2.
schichtlichen Schönheit (§. 341—378) ausgebreitet und den ersten Eintheilungsgrund bildet auch hier, wiewohl nicht in gebräuchlicher Anwendung, der Stoff: zunächst der Unterschied der Zeiten, Völker, der geschichtlichen Idee. Das Mittelalter und die folgenden Jahrhunderte sind malerischer, als das Alterthum, das aber dennoch einen reichen Schatz von Motiven enthält; die neuere Geschichte bietet große Schwierigkeit durch die Ungunst der Culturformen. Zum rein geschichtlichen Stoffe tritt die Heldensage, und daran schließt sich als weitere Quelle die Dichtkunst.

1. Das Wesentliche des Grundbegriffs ist zum Zwecke richtiger Unterscheidung schon bei dem Sittenbilde zur Sprache gekommen. Die geschichtliche Malerei behandelt dieselben allgemeinen Gattungskräfte wie die Sitten-Malerei, aber in der bezeichneten Zusammenfassung und Anspannung zu der in die Ueberlieferung sich eingrabenden That. Das Wesen des Dramatischen ist in §. 684 noch nicht in seiner ganzen Schärfe bestimmt, sondern nur so weit angedeutet, als es dort nöthig war. Doch ersieht man schon aus jenen ersten Strichen zur Bezeichnung desselben, wie aus dem äußerlichen Momente, daß sich hier eine Handlung vor unsern Augen gegenwärtig erzeugt, eine Darstellung hervorgeht, welche die Geschichte auffaßt als eine Bewegung, deren Grundhebel im Innern liegt; die Gegenwärtigkeit ist Erschließung des Innern vor unsern Augen, die

Welt wird von innen bestimmt, der Wille spannt sich zur straffen, entscheidenden That; die That setzt aber immer einen Boden voraus, wo Andere anders wollen und anders handeln, also einen Zustand, worin weltbestimmende Prinzipien bereit sind, in Conflict zu treten, und sie eben ist es, die diesen Conflict hervorruft. Wir haben jedoch ebendort bereits gezeigt, daß die Malerei als eine zwar dem Ausdruck nach bewegte, der wirklichen Grundform nach aber an den Raum gefesselte, sprachlose Kunst, obwohl sie zu dem Dramatischen mehr, als die Sculptur, berufen sei, dennoch diesen feurigeren Geist in der beruhigenden Fluth des Epischen kühlen müsse (vergl. auch Hotho a. a. O. Vorl. 7). Spezieller sahen wir die dramatische Bewegung gehemmt durch das Gewicht der Mitaufnahme der Umgebung, der hiedurch bedingten Ausführlichkeit in der Darstellung von Culturformen u. s. w., eines Gebiets, das der scharf durchschneidenden Natur der aus innern Tiefen steigenden Handlung nothwendig den Raum verengt. Diese Schwierigkeiten hindern jedoch nicht, daß in der Malerei ein Zweig sich bilde, der in Vergleichung mit den andern, also relativ, dramatisch ist; nur werden wir allerdings sogleich sehen, daß auch das durch die Natur der Kunstform also beschränkte Dramatische sich nur auf einem Umwege, worin das Epische mit seiner Breite noch einmal, dann auch das Lyrische wieder hervortritt, zu Leben und Recht gelangt.

2. Daß der Hauptstoff aller geschichtlichen Darstellung die großen Momente, die Silberblicke sind, worin die Seele der Geschichte, die Freiheit, die zur concreten Verwirklichung ringt, heller durchbricht, wo dieser ihr Nerv sich blos legt, ist schon zu §. 341 gesagt, der jene Darstellung der geschichtlichen Schönheit eröffnet, wodurch wir der Kunstlehre umfassend vorgearbeitet haben. Es sind demnach vorzüglich die Krisen der Geschichte, die Kämpfe nach innen und außen, insbesondere die Revolutionen, nach welchen der Geschichtsmaler greift. Natürlich steht ihm auch frei, die Seitenverzweigungen der Geschichte, ihre untergeordneteren, weniger berühmten Gruppen zu erfassen, die Privatschicksale sind nicht ausgeschlossen, wenn sie nur mit dem geschichtlich Bedeutenden in Zusammenhang stehen, und ein Ulrich Hutten bei Erasmus in Basel und von ihm abgewichen ist ein im besten Sinn historischer Stoff. Nur was dem von der Sonne der Ueberlieferung matter beschienenen, von der Cultur entfernten Boden angehört, daher auch nicht geläufig ist und zu viel belehrende Notiz voraussetzt, muß der Geschichtsmaler liegen lassen.

Die verschiedenen Sphären des Stoffes an sich haben auch hier sich nicht zu einer stehend gewordenen Eintheilung fixirt, aber es muß, wie in den andern Zweigen, von der Wissenschaft ein unterscheidender Blick darüber hingeworfen werden. Ueberschaut man nun jenen, im ersten Abschnitt

des zweiten Theils in großen Strichen gezeichneten Schäuplatz mit dem Maaßstab in der Hand, den die Lehre vom Wesen der Malerei gegeben hat, so erhellt, daß die Stoffe der alten Geschichte weniger malerisch sind, als die der mittleren und neueren Zeit bis zum Eintritte der ganz ungünstigen Culturformen. Wir mußten dieß auch schon mehrmals so bestimmt aussprechen, daß gerade an dieser Stelle die Erörterung reif ist, um den Satz wieder zu beschränken. Der Orient ist despotisch, stabil, aber er hat seine Kämpfe, seine Revolutionen und Kriege, seine tragischen Einzelschicksale, dazu sind seine Culturformen mehr malerisch, als die classischen. Schon diese Fundgrube ist lange nicht erschöpft, ein Herodot, die hebräische National-Literatur und andere Quellen sind noch unendlich reich an ungehobenen Schätzen. Da wir die Kenntniß der alten Culturformen des Orients jetzt aus reichlichen Anschauungsmitteln schöpfen und auch in den gegenwärtigen und zugänglichen noch Vieles von jenen sich erhalten hat, so ist die Thüre zu diesem glänzenden Stoffgebiete weit aufgethan. Aber auch die griechische und römische Geschichte läßt sich trotz dem plastischen Charakter der Formen recht wohl im bewegten malerischen Geist auffassen. Nachdem die David'sche Schule in akademisch correcter, theatralisch pathetischer, die deutschen Reformatoren, ein Karstens und Wächter, in schlicht großem, aber zu plastischem und allegorisirendem Styl diese Stoffe ergriffen haben, warf sich der Zug des ächt malerischen Sinns mit Recht auf die mittelalterlichen, dann die neueren Stoffe, aber gesichert durch die Frucht dieser Richtung dürfte die Kunst nunmehr einsehen, daß sie in der Oppositionsstellung jener classischen Welt auch Unrecht gethan und sich eine Fülle der großartigsten Motive verschüttet hat. Wächter mit seinem schlafenden Sokrates, seinem Julius Cäsar auf den Ruinen Troja's, Hetsch mit seinem Papirius Cursor und Marius auf den Trümmern von Karthago hatten doch ganz würdig, dieser weniger groß, aber in malerisch wärmerer Behandlung begonnen; die Stoffnoth, in der so mancher tüchtige Künstler seufzt, ist lächerlich neben dieser frischen, grünen Weide ringsherum. Wir haben im genannten Abschnitt reiche Fingerzeige zu gewaltigen Stoffen gegeben. Derselbe erspart uns auch eine weitere Ausführung über die Epochen der Geschichte, die an sich mehr malerisch sind. Das sechzehnte Jahrhundert ist besonders günstig, weil es dem Geiste nach der Aufgang der modernen Zeit ist, seine Kämpfe den unsrigen so tief verwandt und seine Culturformen so phantasiereich sind. Der Inhalt jedes Kunstwerks soll die Herzen und Geister im Mittelpuncte dessen ergreifen und erschüttern, was sie allgemein menschlich und zugleich mit besonderer Gewalt in der Gegenwart bewegt. Das Schöne aber, das Gesetz der reinen Form, der Tendenzlosigkeit, der unbefangenen Bewegung des Künstlergeistes fordert vergangenen Stoff.

Bei einer so tief verwandten Vergangenheit, wie jene Zeitepoche, treffen denn alle Bedingungen besonders günstig zusammen und die Schwierigkeit bleibt nur, daß die Ungunst der umgebenden Culturformen dem Künstler auch die lebendige Vorstellung der vergangenen günstigen erschwert; doch dieß ist zwar eine Schwierigkeit, aber kein völliges Hinderniß (Guhl a. a. O. S. 85 u. 182 hat eine Aeußerung desselben Inhalts in d. Krit. Gängen Theil 2 S. 29 mißverstanden). Auch die großen Stoffe der modernen Zeit, die Momente, wo die Idee mit so schneidender Gewalt ihre Furchen gezogen hat, kann sich der Künstler durch diesen Uebelstand nicht rauben lassen. Es ist insbesondere der Krieg, der die phantasielosen Formen immer lüftet. Nicht leicht befriedigt ein neueres Werk der Geschichtsmalerei alle Ansprüche, die wir an diesen Zweig stellen, so vollständig, wie Leutze's Ueberfahrt des Washington über den Delaware. Der kühne Waffenstreich ist nicht groß an sich, aber entscheidend genug, um ungesucht das Schicksal, die Zukunft, die Idee Amerika's daran zu knüpfen, die angestrengte Fahrt der tapferen Männer durch das Treibeis ein voller Ausdruck der eisern entschlossenen amerikanischen Natur, die kalte, winterliche Luft wirkt mit dem Thun und dem unerbittlich wagenden Ausdruck der Krieger und Bootsmänner, in deren Mitte der Feldherr leicht, schlicht und doch lauter Geist und Unternehmung, aufgerichtet steht, harmonisch zusammen, uns ein Bild zu geben, das durch und durch straff, adstringirend, eisen- und stahl-haltig ist, wie der Charakter Amerika's, die Tracht ist malerisch nicht bestechend, aber natürlich und bewegt genug, um der prunklosen Größe und Kraft die würdige Hülle zu leihen.

a. Die Heldensage versetzt ihre Heroen, mögen es nun in Menschen umgewandelte Götter oder aus geschichtlichen Grundlagen entwickelte Typen nationaler Charakterzüge sein, in den, zwar von der Phantasie vereinfachten, Complex der natürlichen und historischen Bedingungen hinein und gibt ihnen die volle Lebensfähigkeit, die der Maler bedarf. Diese sagenhaft verklärte Geschichte bringt den Stoff in idealer Zusammenziehung dem Maler schon halb verarbeitet entgegen, wie dem Dichter. Mythus mischt sich ein, aber nur nebenher, die Motivirung ist im Wesentlichen naturgemäß menschlich. Cornelius hat sein Bedeutendstes, Reinstes in deutscher und griechischer Heldensage, dort nur in Skizzenform, hier in ausgeführter Fresko geleistet; Schnorr hat die Stoffe der ersteren in großen Wandgemälden würdig entfaltet. Die Quelle fließt noch reich und ihre Motive haben den großen Vortheil, daß sie den besonderen Charakter der Unerschöpflichkeit in immer neuen Auffassungen tragen wie alles Urgewaltige. — Die Dichtung ist auch hier (vergl. §. 703 Anm.) nur der Kürze wegen wie eine Quelle neben den andern hingestellt; logisch verhält es sich so, daß sowohl die wirkliche Geschichte, als auch die Helden-

sage erst durch den Mund der Dichter gegangen sein kann, die letztere meist wirklich gegangen ist, ehe sie der Künstler übernimmt; reine Erfindung des Dichters aber muß ihrem Stoff die Lebenskraft und den vollen Schein gegeben haben, als wäre er Geschichte, wenn er Inhalt der geschichtlichen Malerei soll werden können. Einige Winke über die Benützung der Poesie durch die Malerei gibt die Anm. zu §. 543; §. 683 bestimmt die Grenzen im Allgemeinen.

§. 710.

Eingreifender und entscheidender sind die Unterschiede, die sich auf die 1. **Wahl des Moments gründen, und an sie schließt sich der Unterschied der Auffassungsweisen der Phantasie. Die erste der so sich bildenden Formen faßt die handelnde Menschheit in einem zwar geschichtlichen, aber doch einem solchen Moment auf, worin die Culturform, das Gewohnheitsmäßige, das Massenhafte vorwiegt. Hieher gehört nebst Anderem das Ceremonienbild und eine Gattung des Schlachtbilds. Diese Sphäre ist im Ganzen als sittenbildliche Geschichtsmalerei zu bestimmen, der Standpunct innerhalb des Dramatischen der epische. Durch die Natur der Sache ist in vielen** 2. **Fällen auch ein bedeutender Antheil der Landschaft und des eigentlichen Bildnisses motivirt, aber die Verbindung mit diesen Formen darf so wenig, als das stärkere Gewicht des Sittenbildlichen, zu falscher Mischung führen.**

1. Es bestätigt sich nun, was zu §. 709, 1. gesagt ist: das Dramatische versenkt sich zunächst wieder in das Epische. Die genre-artige Historie, das Sitten-Geschichtsbild ist nicht mit dem geschichtlichen Sittenbild (§. 703) zu verwechseln: dieses gibt geschichtlich bekannte Menschen in einem nicht geschichtlichen Momente; das erstere gibt solche in einem geschichtlichen Momente, worin aber entweder nicht gehandelt, sondern nur repräsentirt, oder blos geduldet, oder zwar gehandelt wird, aber nicht so, daß das schlechthin Entscheidende, der aus der Tiefe entschließende Geist dabei zum Vorschein kommt: das Zuständliche, Formelle, Gewohnheitsmäßige, Instinctmäßige, darum auch meist das Massenhafte herrscht vor; das spezifische Interesse für die Culturformen wird nicht in dem Grade zurückgedrängt, wie im strengen Geschichtsbilde. Ein bedeutendes Talent hat neuerdings sowohl im geschichtlichen Sittenbilde, als auch im sittenbildlichen Geschichtsbilde Adolf Menzel entwickelt und dabei gezeigt, was sich auch aus dem Rokoko machen läßt. — Der §. hebt das Ceremonienbild und eine Art des Schlachtbilds heraus. Es wäre noch Manches anzuführen; wir nennen daraus die Darstellung politischer Versammlungen, sofern sie ohne Aufregung in ruhiger Repräsentation gefaßt sind, militärische Musterungen und Märsche, Wanderungen; der Rückzug aus Rußland z. B. ist historisch, aber kein

Handeln, das Menschenloos an schrecklichem Leiden großer Menschen-Massen dargestellt: dieß ist episches, sittenbildliches Geschichtsbild. Die zwei genannten Formen sind im Gebrauche geläufiger Unterscheidung; das Schlachtbild gehört aber hieher nur, wenn nicht im Mittelpuncte der Heros mit solchem Ausdruck hervortritt, daß die Idee, die innere Bedeutung, der nationale, politische Conflict, welcher die Seele des ganzen Kampfes ist, in entscheidender Weise aus dem instinctmäßigeren, dem innern Conflict fremderen Erweisen der Tapferkeit in den Massen sichtbar herausleuchtet. Die neuere Kriegsführung, worin die nationalen, politischen Urheber entweder gar nicht, oder wenn sie, wie z. B Napoleon, zugleich die Feldherren sind, nicht physisch, sondern nur intellectuell aus der Ferne leitend am Kampfe Theil nehmen, gibt daher auch in der historischen Schlacht meist nur zu dieser sittenbildlichen Gattung den Stoff. Es ist schwer, in der neueren Geschichte einen Gegenstand zu finden, wie er in der herrlichen Mosaik von Pompeji, der Schlacht bei Issus, gegeben war: hier steht der Occident und der Orient, der Jünglings-Heros des griechischen Geists und die zusammenbrechende Herrlichkeit des persischen Despotismus im Schlage der vollen Katastrophe, im Augenblick der blutigen Krise sich gegenüber: das ist ächt geschichtliches Schlachtbild. Die Uniformität der Ordnung, Kleidung, Kampfesweise kommt in der neueren Zeit hinzu, den nur genreartigen Charakter zu vollenden. Der Krieg hat allerdings in der neuesten Zeit günstige Culturformen aufgeschlossen, namentlich in Algier, aber da fehlt es an der monumentalen Größe der Idee überhaupt und in der Erscheinung am eigentlichen Heros; will man einen Abdel Kader als solchen nehmen, so vermißt man ihn doch auf der andern Seite, denn der französische General, so geschickt und tapfer er sein mag, ist doch nicht das, was hier unter jenem Worte verstanden wird: positiver Träger und Vorfechter einer historischen Idee; die Bilder H. Vernets, so meisterhaft sie sind, sind doch nicht reine, sondern sittenbildliche Geschichtsbilder.

2. Geht die Scene eines solchen Bilds im Freien vor sich, so hat eben wegen des sittenbildlichen Charakters die Landschaft große ästhetische Geltung neben dem Vorgang in der Menschenwelt; geht sie im geschlossenen Raume vor sich, so interessirt der Maler auch für Geräthe, Architektur u. s. w.; in beiden Fällen wird auf Tracht, Umgangsform, Kampfesweise und dgl. ein Gewicht gelegt, das bei der strengeren Form verschwinden wird. Dieß Gewicht der Culturformen ist schon zu 1. hervorgehoben; hier ist außer der Landschaft noch ein anderer Punct zu erwähnen: es liegt nämlich in der Natur der Sache, daß der Künstler in solchen geschichtlichen Actionen gern eine Zusammenstellung von wirklichen Porträts geben wird. Wir haben also jetzt ein Gebiet vor uns, wo das Geschichts-

bild nicht nur in das Sittenbild, sondern auch in Landschaft und Porträt stark hinübergreift; das ist ganz in der Ordnung, aber es sollen diese beigezogenen Momente dennoch secundär bleiben, sie sollen nicht so überwuchern, daß die Gattung, in welche das Bild gehört, zweifelhaft wird, denn das Gesetz der Reinhaltung der Sphären (§. 696) besteht natürlich auch hier. Vielfach, auch in der neuesten Zeit, hat man gemeint, eine höhere Einheit von Landschaft und Historie schaffen zu müssen; das ist verkehrt, die Landschaft soll stimmend mitwirken, aber nicht für sich spezifisch in die Aesthetik der landschaftlichen Schönheit abführen; die landschaftliche Stimmung als Grund- und Haupt-Eindruck eines Kunstwerks und das Interesse am menschlichen Schicksal in seiner spezifischen Ausdrücklichkeit heben einander ein für allemal auf. Das Porträt haben wir (§. 708) den Baustein des Geschichtsbilds, dieses das in Bewegung und Verbindung gesetzte Porträt genannt. Allein es ist nun entschieden auszusprechen, daß dasselbe durch diese Einfügung in das bewegte Leben des geschichtlichen Bilds eine neue besondere Art der Idealisirung erfahren muß, noch verschieden von derjenigen, die es als Gattung an sich fordert, eine freie Umbildung im spezifisch historischen Sinne. Weniger scheint dieß nöthig im bloßen Repräsentationsbilde, denn da werden die Personen in Ruhe dargestellt; wo aber Bewegung und Handlung gefordert ist, da entsteht, wenn der Maler nur Bildnisse zusammenstellt, ein Repräsentationsbild am falschen Orte: er kann nicht wagen, die Köpfe und Figuren in volle Leidenschaft zu versetzen, weil er dann die Porträtzüge künstlerisch frei verändern müßte. Ist z. B. der Feldherr und sein Generalstab in einem Schlachtbild eigentliches Porträt, so verschwindet eben hier, im Mittelpuncte, das Leben der Schlacht, weil in dieser Gruppe kein Affect entwickelt werden kann. Der Geschichtsmaler muß anders stylisiren, als der Porträtmaler, er muß die gegebene Form als ein Feld behandeln, worin große Bewegungen ungehemmt sich ergießen können. Und das ist doch auch im ruhigen Repräsentationsbilde nöthig: auch hier dürfen die Porträts nicht ganz so behandelt sein, wie wenn sie für sich als bloße Bildnisse vor uns stünden; eine gewisse Stylisirung ist auch hier erfordert. Besonders reiche, belehrende Beispiele liefert zu dem ganzen Inhalte dieses §. die Galerei von Versailles. Daß endlich der Stärke, welche diese Gattung den Culturformen gönnt, ein Maaß gesetzt ist, dessen Ueberschreitung in das Sittenbild abführt, bedarf keiner weitern Erklärung.

§. 711.

Den Standpunct des Lyrischen betritt die geschichtliche Malerei in der Darstellung subjectiv bewegter Momente, die nicht unmittelbar zur Handlung

gespannt, vielmehr meist als Nachklang einer vorhergegangenen Handlung und tiefe Empfindung des Schicksals erscheinen. Das *Situationsbild* im engern Sinne dagegen stellt sich zwar auf den Schauplatz der Handlung, ergreift aber Arten des Thuns oder Lagen aus einer Reihe von Thaten und Schicksalen, die ihrer Natur nach eine zur Beobachtung des Seelenlebens einladende Pause zeigen, wozu figurenreiche Ausdehnung häufig noch eine Verwandtschaft mit dem Epischen bringt, während das rein Lyrische seiner Natur gemäß sich in beschränkter Figurenzahl darstellt.

Es ist ein feiner und doch nicht zu übersehender Unterschied, der die zwei Formen trennt, welche der §. unterscheidet. Rein lyrisch ist, um auch Beispiele aus dem mythischen Kreise zu nehmen, soweit er, wunderlos aufgefaßt, bleibende, rein menschliche Stoffe darbietet, — ein Ecce homo, eine mater dolorosa, eine reuige Magdalena, trauernde Gestalten, wie z. B. jenes tief wehmüthige Bild: Johannes und Maria zum Grabe Christi in der Nacht wandelnd, von Zurbaran, Betende, Andächtige, welche die heilige Sage nennt. Als Zustand des Gemüthes, „psychologisch als Glaube, nicht als Geglaubtes" (§. 466), gehört ja jedenfalls die Religion unter die ästhetischen Stoffe und zwar unter die geschichtlichen, wenn die Personen benannt sind. Es handelt sich aber von jedem Moment überhaupt, wo das innerste Wesen des Menschen sich in einer Bewegung des Gemüths zusammenfaßt, aus Blick und Geberde spricht, ohne in spannender Weise eine reale Veränderung, eine Handlung vorzubereiten. Julie, die neben Romeo den Dolch zückt, ist nicht ein lyrischer, sondern ein dramatischer Stoff, aber Julie in unschuldvoll heißer Erwartung vor der Brautnacht, oder Romeo und Julie scheidend nach der Brautnacht: dieß ist lyrischer Stoff. Es leuchtet übrigens ein, daß, da Empfindungszustände, welche entscheidenden Thaten und Schicksalen unmittelbar vorhergehen, meist schon auf dramatische Spannung führen, vorzüglich die Momente nach solchen Entscheidungen es sind, die in dieses rein psychologisch subjective Gebiet gehören: so Bendemanns trauernde Juden, Jeremias, Eberh. Wächters Jul. Cäsar am Grabe Hektors in Betrachtung über Heldengröße und Menschenloos verloren, oder ein Scipio bei dem Brande Karthago's in die bekannten Worte ausbrechend. Die rein lyrischen Stoffe sind übrigens im streng geschichtlichen Gebiete selten. Das Lyrische gehört weit mehr dem Sittenbilde an, das seine Figuren nicht in die heiße Atmosphäre der Geschichte hereinstellt. Diese zeigt immer zu fühlbar auf Thatsächliches hin, ihr Boden ist zu sehr mit Keimen oder Nachwirkungen realer Entscheidung geschwängert, als daß sie uns gestattete, lange bei Empfindungszuständen zu verweilen. Auch Empfindungsmomente nach bedeutenden Schicksalen weisen doch meist mit zwingender

Stärke wieder auf künftige, wie jener Jul. Cäsar, jener Scipio; so ist ein Marius auf den Trümmern von Karthago nicht blos ein fühlender, sondern auch ein drohender Mann; ein Napoleon nach seiner Abdankung in Fontainebleau (Delaroche) hat zwar keine Thaten mehr vor sich, aber all sein Schicksal ruht auf Thaten, der Boden ist zu real, um ein solches Bild lyrisch zu nennen. Solchen realen, mit Factischem, das bevorsteht oder in die Gegenwart hereinwirkt, durchsättigten Boden nennt man nun im engeren Sinne Situation, und wo die Auffassung dieser Seite so entschieden heraustritt, daß Alles, was Ausdruck des Seelenlebens ist, unmittelbar als der innere Reflex der äußern, in solcher Lage gegebenen Bedingungen erscheint, da entsteht das Situationsbild, das auf dem Uebergang zum eigentlich Dramatischen liegt. Von diesem unterscheidet es sich ungleich schärfer, als vom Lyrischen: es fehlt ihm der Ausdruck unmittelbarer Spannung zur That, die das Dramatische bildet, der Augenblick gestattet psychologisches Verweilen mit nur entferntem Anklang oder Nachklang von Spannung, aber das Seelenleben, bei dem wir verweilen, ist nicht so innerlich, nicht so subjectiv in sich versenkt, um lyrisch zu heißen, sondern real afficirt, mit Objecten beschäftigt. Fassen wir z. B. Lessings Huß vor dem Concile zu Constanz in's Auge, so leuchtet zunächst deutlich der Unterschied vom dramatischen Bild ein. Man erwartet nach diesem Namen den furchtbar stürmischen, drangvollen Entscheidungsmoment der Verurtheilung im Dome und findet statt dessen eine Disputation des Reformators mit einer ausgewählten Gruppe von hohen katholischen Clerikern, wozu einige charakteristische Nebenfiguren treten. Da bereitet sich wohl das Schicksal des Märtyrers vor und droht deutlich genug aus den fanatischen Köpfen seiner Gegner, aber unmittelbar tritt die Spannung auf diesen Schicksalsmoment nicht ein, wir verweilen mit psychologischem Interesse bei einer Gruppe wenig bewegter, zunächst nur theoretisch thätiger Charakterfiguren, studiren die verschiedenen Formen und Typen des Fanatismus und der ihn unterstützenden Indifferenz gegenüber dem schlichten Wahrheitssinne des Huß. Der Unterschied vom Lyrischen besteht aber darin, daß diese Personen nicht blos empfindend in sich versenkt, daß sie vielmehr sichtbar mit Solchem beschäftigt sind, was eine furchtbare Handlung und ein furchtbares Leiden vorbereitet. Dieß Beispiel erklärt zugleich den Ausdruck des §.: „Arten des Thuns". Hieher gehört namentlich auch die Form des erbauenden Lehrens: die Predigt des Paulus in Athen von Raphael ist, obgleich an sich voll Feuer, ein solches psychologisches Situationsbild, ein predigender Johannes, Christus unter gelagertem Volk, so manche ähnliche Stoffe sind Motive für Situationsbilder. Begeistertes Lehren bewegt die Welt, bedingt Schicksale, aber nicht zunächst, nicht unmittelbar; wir verweilen mit spannungsloserem Interesse bei dem Seelen-Ausdruck. Die Summe des Realen, die sich dem erscheinenden Inner-

lichen im Situationsbild anhängt, besteht sachgemäß häufig auch, wie diese Beispiele zeigen, im Massenhaften, in Figuren-Menge. Dieser ganze Complex kann episch heißen, und es scheint so, wir werden zu dem sittenbildlichen Geschichtsbilde zurückgeführt, allein von diesem unterscheidet sich die jetzt vorliegende Form durch das vorherrschende psychische Interesse. Gallaits Abdankung Carls V. z. B. wäre Ceremonienbild, wenn ihm nicht die tiefe Empfindung der Hauptpersonen seine Stelle im psychischen Situationsbild anwiese. Die Scene hat aber zu viel Reales, um lyrisch heißen zu können. Leonardo da Vinci's Abendmahl ist ein Situationsbild, eine Kreuzabnahme, eine Beklagung des Leichnams Jesu ist mehr lyrisch.

§. 712.

Am reinsten liegt der Charakter dieses Zweiges vor in der Darstellung der ächt dramatischen Momente der vollen Spannung zur entscheidenden That oder des wirklichen Ausbruchs oder der Nachwirkung von Thaten, die aber noch weiteres Erschütterndes im Schooße birgt oder bereits als gegenwärtig zeigt. Das Schlachtbild hat auch hier eine Stelle, wiewohl in ihm auch der schärfste Entscheidungsmoment stark mit dem Epischen sich mischt.

Das Lyrische, die Fülle inneren Lebens wird zum Entschluß, bereitet drohend die That, führt sie im Sturme des Conflicts aus, leidet die Folgen des eigenen Thuns und der Thaten Anderer, doch nicht passiv empfindend, sondern auf neue Entscheidungen gefaßt. In §. 684 ist gesagt, daß die Malerei vorzüglich den spannenden Moment vor der That liebt, Delaroches Knaben Eduards sind angeführt, die Scene vor Straffords Gefängniß, Rembrandts Adolf von Geldern, Leutzes Washington greifen wir als weitere Beispiele aus der Fülle der Kunstwelt heraus. Zu Scenen des vollen Ausbruchs zählen wir, von Schlachtbildern noch abgesehen, Werke wie Raphaels Ananias, die Vertreibung des Heliodor aus dem Tempel zu Jerusalem, Bilder der Gefangennehmung Christi, Rubens Simson und Delila. Ein Cromwell, den Sarg Carls I. öffnend, eine Marie Antoinette von Delaroche zeigen Momente nach erschütternden Thaten, aber sie bergen weiteren tragischen Verlauf zu sichtbar und schlagend in sich, um sie Situationsbilder zu nennen; Gallaits Egmont im Gefängniß ist verurtheilt, am nächsten Morgen soll er sterben; das Blutige ist geschehen auf Gallaits neuestem Bilde, aber die Situation weist auf eine Zeit der Vergeltung hinaus, nur freilich so schwach, daß dieses Werk allerdings mehr zur Sphäre des bloßen Situationsbilds gehört. — Das Schlachtbild tritt hier noch einmal vor uns; es ist drama-

tisch, wenn es die Spitze der Entscheidung in einer heroischen Hauptgruppe zeigt; allein es umgibt diesen Mittelpunct, mag er auch eine so schneidende Krisis darstellen wie jene Alexanderschlacht in Pompeji oder Steubens Entscheidungsmoment der Schlacht bei Waterloo, doch immer mit einer solchen Masse von Figuren, Fülle von physischen Kräften und Culturformen, einem so dichten Gerüste äußerer Mittel, daß auch hier das epische Element in größerer Stärke mitwirkt, als sonst in streng dramatischen Geschichtsbildern, wo das Anhängende, physisch Bedingte und Bedingende und mit ihm das Massenhafte zurückweichen muß, um ganz dem herausbrechenden Innern des gewaltigen Willens Platz zu machen. Dieser Punct ist zwar schon öfters berührt, nun aber noch ausdrücklich herauszustellen.

§. 713.

Dem Grade des Umfangs nach kann sich das geschichtliche Bild nicht auf Hinstellung einer einzelnen historischen oder sagenhaften Person wie eines Porträts ohne cyklische Beziehung oder ohne das Motiv einer bestimmten Situation beschränken. Im Wesentlichen gebietet die Straffheit des Entscheidungsmoments mäßige Gruppenbildung; dem dramatisch geschichtlichen Gemälde am reichsten dehnt sich, im Gegensatze gegen dieses und gegen das in Figurenzahl noch sparsamere lyrische Bild (vergl. §. 711), die epische Form aus.

Der erste Satz ist schon zu §. 688 angedeutet. Das porträtartige, situationslose Hinstellen einer einzelnen Figur, das doch nicht Porträtzweck hat und nicht auf dem Wege des Porträtirens zu Stande gekommen ist, sondern zur historischen Gattung gehören soll, gleicht einem vollen Hieb in das Leere. Aus jener in §. 708 ausgesprochenen Wahrheit, daß das Bildniß des bedeutenden Menschen einen Eindruck mache, als wolle es sich so eben zur Handlung erweitern, ist auf diese Weise nicht Ernst zu machen. Mit eigentlich mythischen Figuren ist es etwas Anderes, sie können als absolute Wesen in einfacher Majestät thronen, doch treibt die Malerei so stark zum Beziehungsvollen der Situation, daß auch dieß nur auf alterthümlichem Standpuncte geschieht. Menschen, deren Typus nur durch Ueberlieferung der Sage gegeben ist oder von denen sich ohne diese Grundlage der einzelnen Künstler eben nach seiner Weise ein Bild macht, können noch weniger, als solche, deren Züge man durch Porträts kennt, vereinzelt hingestellt werden; eine Situation soll begründen, warum die Tradition oder die freie Phantasie eines Künstlers die Züge so gebildet hat. Leicht entsteht auch der Verdacht, der Maler habe ein Modell gefunden, das er passend Medea, Sakontala u. dgl. taufen und so getauft abstract hinpflanzen zu können meinte. In jenem Falle, wo man

die Züge durch Porträt wirklich kennt, bleibt doch das erhaltene Bildniß bloßes Material, das der historische Maler in eine Situation ziehen und, wie schon früher gesagt, zu diesem Zwecke weiter umbilden muß. Daß cyklische Zusammenstellung die Sache verändert, ist zu §. 688 bereits bemerkt. — Der weitere Inhalt des §. bedarf kaum noch einer Erläuterung; er faßt zusammen, was da und dort schon ausgesprochen ist, und ergänzt es nach anderer Seite. Der Wille, der die Welt bezwingt und erschüttert, sammelt in wenigen, in den Flügelmännern der Menschheit, seine höchste Kraft; es muß Platz sein, Massen von Figuren und Culturformen dürfen der aus dem Innern frei hervorbrechenden Handlung nicht den Raum versperren. Daß diese zusammenziehende Straffheit erst in der ächt dramatischen Form des Geschichtsbildes eintritt, ist schon früher gesagt; ein Spielraum, worin sich dieselbe den mehr epischen, naturgemäß massenhaften, Formen nähert, ist dadurch nicht ausgeschlossen; das Schlachtbild insbesondere hat uns im vorhergehenden §. daran gemahnt, es führt zu den größten Ausdehnungen, H. Vernets Ueberfall der Smalah hat 66 Fuß Länge. Daß dagegen die größte Sparsamkeit dem lyrisch historischen Bilde eigen sein muß, ist schon in §. 711 hervorgehoben; dasselbe wird sogar die einzelne, in Situation gesetzte Figur lieben; es geht dieß einleuchtend daraus hervor, daß es die subjectivste Form ist und den innerlichen Zustand nicht zur Handlung entfaltet.

§. 714.

1. **Das Erhabene des Subjects und das Tragische entwickelt in diesem Gebiet erst den Reichthum seiner Formen und verbindet mit ihrer Wirkung die des objectiv Erhabenen und des einfach Schönen; das Komische hat beschränktere Geltung, kann aber gerade seine höchste Form, den freieren, welt-**
2. **geschichtlichen Humor, in ihrer Tiefe entfalten. Der Gegensatz der Style offenbart sich, vereinigt mit dem Unterschiede des Materials und der Technik, auf diesem Boden ungleich voller und stärker, als auf dem des Sittenbilds.**

1. Es bedarf nur einer Verweisung auf unsern ersten Theil, wo die Lehre vom Erhabenen von Fingerzeigen wimmelt, die bereits auf lauter malerische und insbesondere geschichtlich malerische Stoffe hinweisen. Das Tragische gehört vornämlich diesem höchsten Zweig an, der ja, wie wir gesehen, in seiner bedeutendsten Form auf dem Boden großer, realer Conflicte sich bewegt. Das Erhabene des Raums, der Zeit (natürlich an festen Erscheinungen sichtbar), der Kraft wirkt mit, wie große Naturerscheinungen im eigentlichen Drama mitwirken können, das „den Sturm zu Leidenschaften wüthen läßt." Das einfach Schöne in Zusammen-

stellung mit dem Tragischen ist Hebel der kräftigsten Contraste, dient als Folie wie die Blume am Abgrund oder wird in das Tragische hineingerissen — wie Margarete in Göthe's Faust. Die Posse, der Witz, die milde Ironie, der naive Humor des Sittenbilds hat keinen Platz; das Drama der Geschichte läßt nur den großartigen Humor zu, der die innere Mißgestalt des Bösen, wie M. Angelo nach Dante in den Teufeln, wie so viele alte Maler in den Pharisäern und Peinigern Christi, als äußere Fratze herauswendet, bei rein historischem Stoff aber in der Selbstzerstörung des menschlich Bösen, dem Fanatismus der Leidenschaft, dem Wahnsinn der Parteien, dem Falle menschlichen Uebermuths Oel in Fülle findet, seine Flamme zu nähren, seinem tiefen Gefühl der Widersprüche des Lebens ohne jene phantastische Ausschweifung Form zu geben. Eine tiefe Mäßigung ist immer nöthig, wenn nicht die Caricatur eintreten soll, von der wir seines Orts sprechen werden.

a. Im Sittenbilde ist der ächt malerische Styl naturgemäß im Vorrechte der Herrschaft, der plastische hat sich daher auch erst spät entwickelt; im Geschichtsbilde verhält es sich umgekehrt: hier ist der Beruf des letzteren voller und unbezweifelter, als in irgend einem Zweige, denn wo es gilt, die großen geschichtlichen Momente in monumentalem Geiste zu verewigen, da ist auch ein Verfahren gefordert, das aus dem Umfange des Realen mit starker Zeichnerhand die wesentlichen Züge heraushebt und diejenigen ausscheidet, welche an die specielleren Lebensbedingungen erinnern. Allein der rein malerische Styl ist darum nichts weniger, als zu untergeordneter Rolle verwiesen, wie das Naturalisiren und Individualisiren in der Bildnerkunst; im Gegentheil hat er in der Geschichtsmalerei erst seinen ganzen Beruf zu erfüllen, indem er den plastisch auffassenden Gegner stets auf's Neue reizen und mahnen soll, daß er sich mit der Naturwärme und Individualität sättige und seiner Neigung zum Mythischen und Allegorischen nicht die Zügel lasse. Es ist nun dieß natürlich zugleich ein Verhältniß zwischen Freske und Oelmalerei; diese zwei Formen der Technik sind uns überall als Begleiter jenes Gegensatzes begegnet, hier aber erreichen sie mit ihm ihre ganze Bedeutung, sie werden geradezu Losungswörter des Kampfes der Style. Der Kampf ist dann allerdings zugleich einseitige Blüthe der Historienmalerei und Reaction gegen dieselbe; allein diese Seite führt schließlich ebendahin, wie der Kampf innerhalb der geschichtlichen Malerei selbst, denn auch vom Sittenbilde und beziehungsweise von der Landschaft soll die plastische Einseitigkeit in der Historie zur innigeren Durchbildung des realen Scheins sich leiten lassen. — Dieß Alles wird in der Geschichte der Malerei nun seinen Beleg, der Begriff den Körper finden, der ihn zugleich erläutert, und gerade der Schluß der letzteren wird auf diesen Schluß der Lehre von den Zweigen in gerader Linie zurückführen.

c.

Die Geschichte der Malerei.

§. 715.

Die Geschichte der Malerei ist ein ungleich mächtigerer, dauernderer, fruchtbarerer Kampf der zwei entgegengesetzten Stylprinzipien, als die Geschichte der Bildnerkunst. Der Gegensatz wiederholt sich in verschiedenen Wendungen mehrfach auf beiden Seiten, jede Versöhnung fällt wieder auf eine derselben und treibt zu neuer Spaltung. Auch in dieser Kunst geht die Geschichte der Stoffe mit der Geschichte der Style Hand, und wie der Eintritt des naturalistrenden und individualistrenden Styls, so ist das Aufkommen der ursprünglichen Stoffwelt hier nicht Anfang der Auflösung, sondern neuen und volleren Lebens.

Es ist zu vergleichen, was in §. 636 über die bewegende Kraft in der Geschichte der Sculptur gesagt ist. Das Prinzip des indirecten Idealisirens reicht in dieser Kunst zwar hin, bedeutende Schwankungen und geschichtliche Veränderungen hervorzubringen, weil das entgegengesetzte Prinzip, dem die Oberherrschaft gehört, ein so zartes Richtmaaß der Schönheitslinie feststellt, daß die feinste Verstärkung nach der Seite der schärferen und naturtreueren Charakteristik schon gefühlt wird, schon Bewegungen, Gegensätze hervorruft; allein die Schwäche des Anspruchs an Geltung, welcher der letzteren Richtung zukommt, ist eben zugleich Ursache, daß wenn dieselbe auf Grund veränderter Weltanschauung über die ihr gesetzte Grenze vordringt, die ganze Kunst nur noch ein halbgelähmtes Leben fristet. In der Malerei dagegen ist das Prinzip des indirecten Idealismus, das wir im Stylverfahren Naturalismus und Individualismus nennen, nicht mit der unbedingten Stärke zur Oberherrschaft gelangt, wie in der Plastik das entgegengesetzte; dieses, das plastische, ist trotz seiner Unterordnung, wie wir gesehen haben, ungleich mehr in Kraft, als in der Plastik das andere, das malerische, das in ihr zu untergeordneter Stellung verwiesen ist, es hat noch volle Mittel, sich zu behaupten und zu wehren, zwei gewappnete Gegner stehen sich daher gegenüber, die gerade das gegenseitige Recht, das Gefühl der Geltung des Gegners auf beiden Seiten,

der Reiz des empfundenen Mangels, das Bewußtsein der geforderten Versöhnung und der Widerwille gegen die Opfer, die sie fordert, zu einem großen, vollen, langathmigen Kampfe treibt. In §. 676 ist dieß schon ausgesprochen und hiemit der innere Hebel, die Seele der Geschichte unserer Kunst aufgezeigt. Noch hat bis jetzt die Literatur derselben diesen rothen Faden nicht hinreichend in das Licht gestellt; treffende Gedanken und Ansätze hiezu enthält die sinnige Schrift von A. Teichlein: Louis Gallait und die Malerei in Deutschland u. s. w. Das Tiefe und Schwierige des Verhältnisses ist aber, wie sich nun zeigen wird, dieß, daß es sich nicht um abstracte Gegensätze handelt: der plastische Styl wiederholt den Kampf mit dem ächt malerischen, dieser den Kampf mit dem plastischen innerhalb seines Bodens, und auch dieß nicht einfach, sondern im Kreise sind wieder Kreise, in einer Beziehung ist das mehr Malerische wieder plastischer, das mehr Plastische wieder malerischer, als dort das Plastische, hier das Malerische, wie es eine andere Schule, Nationalität, ein anderer Meister vertritt. Hiemit ist schon gesagt, daß die Geschichte der Malerei ungleich reicher, in vielfacher Verästung fruchtbarer und dauernder sein muß, als die der Bildnerkunst. Das liegt nun zugleich wesentlich im engeren Anschluß an die unerschöpflich fließenden Schätze des Lebens, denn dem naturtreuen und individualisirenden Style, wie er nun zum Rechte gekommen ist, öffnet sich immer neu die unendliche Fundgrube der Wirklichkeit, weil er nicht wählerisch eine zweite, in reiner Schönheit der Einzelgestalt glänzende Welt in Anspruch nimmt. Durch diese Bemerkung sind wir zu der andern Seite herübergetreten: vom Style zum Stoff. Es ist die ursprüngliche Stoffwelt, an welche die Malerei, wie wir mehrfach gesehen haben, gewiesen ist, in deren Bedingungen sie selbst da, wo sie noch in der zweiten, mythischen verweilt, ihren Gegenstand hineinzieht, aus welcher sie denn auch, wie Antäus aus der Mutter Erde, die neue Kraft saugt, wenn ihr mythischer Lebenslauf im Welken ist. Die Geschichte des Styls steht in der tiefsten Beziehung zur Geschichte der Stoffwahl. In der Geschichte der Sculptur kommt gleichzeitig mit dem mehr naturalisirenden und individualisirenden Style immer mehr das Sittenbild und der rein geschichtliche Stoff in Aufnahme und beides ist hier ein Zeichen, nicht eben des Todes, aber eines Fortlebens, das die Blüthe überlebt In der Geschichte der Malerei wird uns zweimal diese Erscheinung begegnen: am Ausgange der antiken und am Ausgange der mittelalterlichen Kunst, aber wenn dort die wachsende Liebe zu den Stoffen der realen Welt ohne Mythus anzeigt, daß ein Ideal, das wesentlich Götterbildend war, und mit ihm freilich auch die besondere Kunstform, die eigentlich auf ein anderes Ideal führt, in der Auflösung begriffen ist, so ist sie hier ebensosehr Anfang einer neuen, als Ende einer alten Blüthe. Dieß ist

bereits im Schluß d. Anm. zu §. 531 berührt. Es verhält sich also mit den Stoffen, wie mit den Stylen: wer das Aufkommen der sog. weltlichen Stoffe beklagt, der muß auch den Sieg des ächt malerischen Styls als Ausdruck des Verfalls beurtheilen, wer dagegen dort naturgemäße Entwicklung sieht, der findet auch hier nichts Anderes, als eine Erhebung der Malerei zu der Form, die ihrem eigentsten Wesen entspricht.

α. Die Malerei des Alterthums.

§. 716.

1. **Nachdem der Orient auf der unreifen Vorstufe der nur mit einfacher Farbe ausgefüllten, das Aeußerliche menschlicher Formen, Zustände und Thätigkeiten zwar scharf charakterisirenden, Umrisse-Zeichnung ohne Kenntniß der**
2. **Perspective stehen geblieben war, entwickelte sich bei den Griechen die Malerei zur höchsten Vollkommenheit, welche innerhalb eines Standpuncts möglich ist, auf welchem der plastische Geist in dem ausschließend engen Sinne als bestimmendes Prinzip herrscht, daß die Farbengebung nur der Schönheit der Form dient. In diese Grenze eingeschlossen tritt zwar auch hier zugleich mit dem Unterschiede der Entwicklungsstufen des Styls (§. 531) eine relativ mehr malerische nach einer großartig plastischen Richtung auf und mit ihr gelangen, insbesondere nach der Verpflanzung der griechischen Kunst in das römische Reich, in naturgemäßem Kreislauf mehr und mehr die rein auf die ursprüngliche Stoffwelt gegründeten Zweige zum Anbau; aber diese Wendung ist hier Ausdruck des beginnenden Verfalls.**

1. Das Wesentliche der orientalischen Malerei ist in Anm. 1 zu §. 649 bereits bezeichnet und bedarf für unseren Zweck nur noch weniger Erläuterung, wobei wir uns an die ägyptische Malerei halten, denn sie ist die ausgebildetste und bekannteste. Wir wiederholen nicht, wie der symbolische Standpunct mit seinen Fratzenbildungen und die strenge Herrschaft des Typus in sämmtlichen Künsten aller Entwicklung zur freieren Schönheit im Wege stehen mußte, sondern heben zunächst hervor, was diese Malerei trotz allen Mängeln wirklich leistete. Die Zeichnung zeigt denn dasselbe tiefe Verständniß der Formen und Grundverhältnisse des Körpers wie die Plastik (in Indien ist sie auch hier weicher und bewegter, in Aegypten strenger gemessen); aber auch Haltung, Gebärde, Bewegung ist fein und scharf der Natur abgelauscht und fließend wiedergegeben; hier kommt die freie Ausdehnung über das sittenbildliche Gebiet, Landbau, Handwerk, Jagd, Schifffahrt, Spiel, Kampf u. s. w. dem übrigens

gebundenen Geiste zu gute. Die Schärfe dieser Charakteristik geht weiter auch auf die Nationalphysiognomie, selbst auf die des Individuums. Allein es fehlt alle Verkürzung, alle Linearperspective, es gibt daher keine Composition, sondern nur Aufstellung der Figuren übereinander und reihenförmig nebeneinander. Daraus folgt, daß die Figur nie von vorn, sondern nur im Profil, häufig mit dem Widerspruch einer von vorn gesehenen Brust, gezeigt wird. Ganz aber fehlt der geistige Ausdruck, es ist seelenlos chronikalische Abschrift des Lebens (vergl. §. 637 Anm.). Diese tiefen Mängel sind die nothwendige Folge davon, daß die Farbengebung und selbst die Modellirung der einzelnen Gestalt innerhalb der Umrisse ganz unentwickelt ist, daß der Umriß und mit ihm die Fläche, auf welcher er gezogen wird, positiv in Geltung bleibt und nur mit einfachen, durch das Feuer ihrer ungebrochenen Bestimmtheit das kindliche Auge erfreuenden Farben ausgefüllt wird. Es ist die reine Kinderstufe der Malerei.

a. Das griechische Ideal haben wir als ein so durch und durch plastisch auffassendes erkannt, daß jedes weitere Wort darüber, wie auf diesem Standpuncte die Malerei ihr spezifisches Wesen nicht entfalten kann, eitel Wiederholung wäre. Das Bestimmende ist vielmehr auch auf dem Boden der Malerei der plastische Geist und zwar „in dem ausschließend engen Sinne" u. s. w. Damit ist ausgedrückt, daß der plastische Styl der antiken Malerei mit dem plastischen Style, wie er im Mittelalter und der neueren Zeit auf dem errungenen Boden des Malerischen selbst wieder auftritt, nichts zu schaffen hat. Es ist ein Anderes, wenn ein Stylprinzip innerhalb der Sphäre, in welcher das zur Herrschaft berufene entgegengesetzte in den wesentlichsten Grundbedingungen diese Herrschaft schon übt, mit relativer Geltung wieder auftritt, ein Anderes, wenn es vor dem Eintritte desselben dergestalt herrscht, daß jene Grundbedingungen noch gar nicht zur Anerkennung und Ausübung gelangen. Die streng plastische Malerei der Alten steht daher ganz außerhalb des Entwicklungsgangs, der auf einem Kampfe jener beiden Style beruht, als eine Welt für sich da, die wir jedoch nachher zu diesem Entwicklungsgang in ein tiefes, belebendes Verhältniß werden treten sehen, ohne daß hieraus ein Widerspruch mit dieser isolirten Stellung entstünde. Diese Stellung im Vorhofe der eigentlichen Geschichte der Malerei, dieses Sonderleben in einer Luft, die eigentlich dem spezifisch Malerischen fremd ist, hinderte nicht, daß die Pflanze auf solchem Boden zu einer hohen Ausbildung und Schönheit gelangte. Das Leben ist nicht so arm und abstract, daß es ein Gewächs nicht an fremde Bedingungen anschmiegen und zu einer eigenthümlichen Vollkommenheit entfalten könnte. — Die plastische Bestimmtheit der griechischen Malerei offenbart sich nun darin, daß die Zeichnung das Herrschende ist: natürlich nicht mehr in dem

Sinne, wie bei den Orientalen, daß sie als technisches Moment die andern Momente des Verfahrens nicht zur Ausbildung gelangen läßt, sondern, daß einzig die Schönheit, wie die Zeichnung sie herstellt, d. h. die Schönheit der festen Form und der Welle der Bewegung gesucht wird und die Farbe sie nur unterstützt. Die einzelne Gestalt ist hier schön wie in der Bildnerkunst; Alles, was plastisch ist, wird mit staunenswerthem Schönheitssinn entwickelt: das reizend Hingegossene und doch Gemessene jeder Stellung und Lage, der edel nachläßige Schwung der Körper, der reine Fluß der Falten. Daß der Maler in der Kühnheit der Bewegungen, Tanz, Schweben, Flug über die eigentliche Sculptur weit hinausgeht, widerspricht natürlich diesem sculptorischen Geiste nicht. Die Modellirung bleibt daher nicht unausgebildet wie in Aegypten, sondern gedeiht zur größten Vollkommenheit; die Farbe aber, obwohl sie die Marmorkälte der Form mit dem fluthenden Geheimnisse ihres auf die Oberfläche wirkenden warmen Innenlebens übergießt, obwohl sie darüber sogar hinausgeht, die Reize der einfacheren physikalischen Accorde mit sicherem Gefühl erkennt und so ihren Zauber mit der Welt seiner zarten Berechnungen nach diesem allgemeinen Gesetze der Farbenharmonie auch für sich spielen läßt, ist doch keineswegs zu der Tiefe fortgebildet, daß sie die Form zum bloßen Moment herabsetzte. Die Form trägt die Farbe, nicht die Farbe die Form. Ferne von jener Verarbeitung, welche der vollen Vertiefung der Physiognomik und der unendlichen Mischung der Temperamente, Stimmungen ihren ganzen Ausdruck gibt, bleibt insbesondere das Incarnet, obwohl es über einen Umkreis von Unterschieden gebietet, einfach, kindlich blühend. Die weiteren Mängel des Colorits ergeben sich, wenn man den beschränkenden Einfluß des plastischen Prinzips auf die Composition in's Auge faßt. Diese ist relief-artig: sie verwickelt die Figuren so wenig, als möglich, damit sie sich nicht störend decken, nicht einmal beschatten, sie stellt sie auf einen wenig vertieften Plan. Die Linearperspective fehlt nicht, kühne Verkürzungen erwerben sich Ruhm, allein in größerer Anwendung kann sie sich bei der Herrschaft jenes Prinzips nicht ausbilden; Compositionen von reicherer Verwicklung und einiger Tiefe des Grundes, wie die Schlacht bei Issus, dürfen gewiß als selten auch in der späteren Zeit angesehen werden. Es fällt also die Poesie der Ferne, es fällt das Ahnungsvolle des Zugs in die Tiefe weg, hiemit der volle Zauber des Helldunkels und der Luftperspective. Ein gleichmäßig ergossenes Licht rückt Alles in vertraute, klare, sonnige Nähe, die Gestalten sind nicht umspielt von den tieferen und feineren Verhältnissen, Durchkreuzungen von Licht und Farbe, nicht getaucht in die geheimnißvolle Welt jener reichen Vermittlungen und Brechungen einer geistig verkochten Farbenwelt; das Dunkel überhaupt hat seine Rolle noch nicht angetreten als der unendliche

Schooß, worein die Strahlen des farbigen Lichtes schießen und worin ihre erste Einfachheit in ein neues, reflectirteres Leben übergeht. Dieß führt denn auf die Behandlung des geistigen Ausdrucks der Figur zurück: an das blicklose Statuen-Auge gewöhnt, wird man hier durch ein glühendes Herausleuchten inneren Seelenlebens überrascht, das selbst bis zu so gemischten Empfindungen wie der Kampf einer Medea fortschreitet, welche, die Hand am Schwert, zwischen Rachegeist und Mutterliebe noch getheilt erscheint: zugleich ein ächtes Beispiel dramatischer Spannung. Und doch fehlt der Ausdruck jener vertieften Resonanz im Innern, der im Wesen und Geiste der Malerei liegt; er muß fehlen, weil jene Welt der Innerlichkeit nicht entwickelt ist, auf welcher er ruht (vergl. §. 682). Ebendarum kann auch die Eigenheit des Individuums nicht bis zu der Spitze geführt sein, welche das generelle Maaß der Plastik in eine unendliche Welt selbständiger Charakter-Monaden theilt.

Demungeachtet legt die griechische Malerei einen Kreislauf zurück, welcher dieselben organischen Stufen nach Styl und Stoff darstellt, die wir in der ersten großen Periode der neueren Malerei bis zum Schlusse des Mittelalters finden. Zugleich begegnen wir im Wesentlichen den großen Hauptformen der Styl-Entwicklung, die in §. 531 aufgestellt und in der Geschichte der Plastik (§. 640 ff.) nachgewiesen sind. Auf den alterthümlich strengen und harten folgt auch hier der hohe oder erhaben schöne Styl, ihn vertritt die attische Schule, an ihrer Spitze Polygnot, der „Ethographos", der nur die großen, würdigen Stoffe der ernsten Götterwelt und Heldensage behandelt. Der anmuthige, reizende, rührende Styl, wie ihn darauf die jonische Schule, Zeuxis, Parrhasius, Timanthes ausbildet, entspricht der Wendung der Plastik, die in Skopas und Praxiteles sich darstellt. Dieser Styl ist aber zugleich ein wesentlicher Fortschritt im spezifisch Malerischen und hier drängt sich denn die interessante Beobachtung auf, daß die alte Malerei, so streng plastisch sie auch ist, doch in ihrem Gange selbst auch den Gegensatz der zwei Style, freilich in schattenhafter Zartheit, kennt und ihn successiv ausbildet. Apollodorus hatte in der Schattengebung vorgearbeitet; die Modellirung versteht jetzt den Schein völliger Rundung zu geben, das Colorit erfüllt sich mit den Unterschieden der Töne und Uebergänge, der Gesichtsausdruck belebt sich, es wird Illusion erzielt. Die Stoffe sind noch Mythus und Heldensage, aber in jenem Gebiete wirft sich der Zug nach Anmuth auf das weibliche Ideal, in diesem die subjectiver bewegte, Erschütterung suchende Stimmung auf die tragischen Momente. Dieser Styl nun erreicht eine weitere Fortbildung durch die Sikyonische Schule, die dem entspricht, was in der Bildnerkunst die Lysippische war, aber mit dem Unterschiede, daß, wenn dort die Sculptur an einer zweideutigen Gränze angekommen ist (vergl. §. 641

Anm.), hier ein letzter, voller Schritt in der Entwicklung des innersten Wesens der Malerei geschieht, der ein Anfang neuer Blüthe sein müßte, wenn die ganze Kunst in diesem Ideal einen Boden hätte, worin sie volle Wurzeln zu treiben vermöchte. Von Eupompos vorbereitet, von Apelles zu ihrer Höhe geführt, geht diese Schule noch weiter in der Ausbildung des Colorits und Ausdrucks, kühne Verkürzungen zeigen eine Verstärkung des Strebens zu Erweiterung der Tiefe, das schon in der jonischen Schule eingetreten, größere Gruppen haben nun Raum, sich auszubreiten, und eben mit dem erwachenden Zug in die Tiefe steht die Steigerung des Colorits bis zur Nachahmung von Blitz und Gewitter im innigsten Zusammenhang. Die Anwendung der Enkaustik liefert diesem Streben zum volleren, realen Scheine das entsprechende Mittel. Doch darf man nimmermehr an moderne Vertiefung der Pläne und Durchgeistigung der Farbe denken. Dieser neue Fortschritt ruht auf wissenschaftlichem Bewußtsein; die Malerei gibt sich theoretische Rechenschaft von ihren Gesetzen, wie später in Italien durch Leonardo da Vinci. Damit hängt nun eine wichtige neue Wendung in den Stoffen zusammen. Die mythischen und heroischen werden nicht aufgegeben, aber neben der ernsten Behandlung derselben kommt die komische, travestirende auf — ein Ausdruck der Auflösung dieses Ideals wie die Komödie vergl. §. 441 — und zugleich wird die ursprüngliche Stoffwelt in Thierstück, Genre, Bildniß, Geschichte ergriffen. Jenes große Mosaik der Alexanderschlacht in Pompeji ist ohne Zweifel Wiederholung eines Originals aus dieser Zeit. Nach Alexander dem Großen wird das Komische und das Sittenbildliche immer beliebter, die Barbierstuben, Schusterbuden, die Stillleben, die Blumen-, Früchte-Stücke, die phantastischen Decorations-Motive und Arabesken. Nur ist Alles noch von mythischem Faden durchzogen, Genien verkaufen die Schuhe u. s. w., auch darf man nicht an eine intensiv ästhetische Behandlung denken, welche gemüthlichen Sinn und belauschte Lebenstiefe in diese Dinge legte. Nach Rom übergesiedelt findet die Malerei in dem Naturell des herrschenden Volks mehr Sinn und Talent, als die Plastik. Das Tragische wird nicht ohne Erfolg auf's Neue angebaut, aber Scherz, Sittenbild, Porträt, kleine Thierstücke u. dgl. bleiben die Hauptsache; dieß entspricht auch dem stärkern Zuge des römischen Charakters zur Aufnahme der ursprünglichen Stoffwelt (vergl. §. 445). Ein spielender, von dem, was die neuere Zeit unter dieser Gattung versteht, weit entfernter Ansatz zur Landschaftmalerei tritt (namentlich durch Ludius) unter starkem Widerspruche der Kunstrichter als neuer Zweig hinzu. Unaufhaltsam aber dringt der Verfall, der schon in Griechenland nach Alexander eingerissen, vorwärts; rohe Styllosigkeit, Luxusdienst, überhand nehmende Pornographie, Schnellmalerei sind Symptome der nahen Auflösung. Es bestätigt sich

nun, was wir schon zu §. 715 vorausgeschickt haben: was in einer Malerei, deren Leben und Dauer in dem Kunst-Ideale, dem sie angehört, ursprünglich und organisch begründet ist, als Anfang neuen Lebens erscheint, das ist hier das Ende. Die alte Kunst kann das volle Maaß des mythenlosen Naturalismus und Individualismus nicht ertragen, das die Malerei ihrem Geiste nach fordert; was diesem entspricht, widerspricht dem Ganzen des Kunstlebens, worin hier die Malerei wie eine fremde Pflanze mit schönen und doch nur halb durchgohrenen Früchten dasteht.

§. 717.

Die Kunst des antiken Ideals als des classischen (vergl. §. 438) hat aber auch in der Malerei die Bedeutung, eine bleibende Vorlage und Bildungsquelle für das Formgefühl der neueren Völker zu sein. Daß sie diesen zunächst im Zustande des Verfalls überliefert wurde, war jedoch günstig für die Lösung der Aufgabe, einen neuen Geist in ihre Formen zu gießen.

Die antike Malerei steht der neueren, wie gezeigt, als eine Welt für sich, getrennt durch die Kluft der Zeiten, entnommen dem Zusammenhang ihrer Entwicklung gegenüber. Allein dieß ist nicht das einzige Verhältniß. Alle antike Kunst hat die bleibende Bedeutung des reinen Musters. Einer falschen Deutung dieses Begriffs ist in §. 438 durch die Bestimmung vorgebeugt: es müsse zwar auch ein Ideal geben können, worin das Verhältniß des Gehalts zur Gestalt ein ganz anderes sei, aber auch für die Vollendung eines solchen werde die völlige Lösung der zwar einfachern Aufgabe der griechischen Phantasie, worin es keinen Bruch des Geistes mit der Natur gab, musterhaft bleiben. Aus verklärter Ferne leuchtet die classische Kunst in dieser ewigen Bedeutung zu uns herüber. Für die gesammte neuere Malerei ist allerdings genauer betrachtet nicht die antike Malerei selbst, sondern die Plastik die Quelle, woraus sie in immer erneuten Zügen das reinere Formgefühl trinken soll, denn von den Schätzen der alten Malerei hat uns erst spät und nur annähernd die Aufgrabung der vom Vesuv verschütteten Städte ein Bild gegeben. Dieß macht jedoch für die mustergebende Einwirkung im Ganzen und Großen keinen Unterschied, weil ja die alte Malerei selbst eine von plastischem Geiste durchdrungene war. Es ist aber hievon eine unmittelbare Einwirkung zu unterscheiden, nämlich die auf das christliche Alterthum. Diesem lag die alte Kunst auch speziell als Malerei noch in unmittelbarer Anschauung vor; das classisch Vollkommene aber, was noch bestand, konnte keinen mustergebenden Einfluß äußern, weil die wirkliche Kunst-Uebung der damaligen Gegenwart, mitten unter diesen Schätzen erblindet für ihre

Schönheit, im tiefen Verfall nur kümmerliche Reste des antiken Formsinns bewahrte. Dieser Zustand bildete den Faden, der von der alten Kunst direct zu der neueren herüberführte, und der §. sagt, daß das gut war, weil die antike Kunst in ihrer Vollkommenheit den zarten Keim des neuen Lebens, das in diese Formen eine andere Seele eingießen sollte, durch die zwingende Macht ihres idealen Glanzes erdrückt hätte. Dieß lautet noch ungenau: die Formen selbst mußten verändert werden und doch mußte etwas von ihnen bleiben. Nur der allgemeine Geist und Hauch ihres Adels sollte in freier Weise herüberfließen in eine anders gestimmte Phantasie, so daß diese, was dem neuen Systeme des Ausdrucks, der Haltung und Bewegung, das die christliche Geisteswelt forderte, nicht entsprach, ausstoßen und was ihm entsprach, selbständig wenden und umbilden konnte.

β. Die Malerei des Mittelalters, ihre Blüthe und Nachblüthe.

§. 718.

Die Vergleichung des Wesens der Malerei mit den Grundzügen der romantischen Phantasie (§. 447—458) ergibt, daß diese in der bildenden Kunst wesentlich malerisch war. Dennoch lassen zwei Hindernisse, die neue Mythenbildung und der Geist ascetisch weltloser Innerlichkeit, deren ersteres das letztere überdauert, nicht zu, daß dieses Ideal die ganze Tiefe und den ganzen Umfang einer ihm übrigens so homogenen Kunst erschöpfe.

Wir müssen für die Geschichte der Malerei die Periode des Mittelalters theilweise länger ziehen, als dieß in der Geschichte der Phantasie geschehen ist. Der Verlauf unserer Darstellung wird dieß begründen; die Ueberschrift zeigt es an durch den Zusatz: Nachblüthe, der §. durch den Satz, daß der Mythus den Stylmangel überdauert habe. — Wie wir in der Lehre von der Sculptur überall das Wesen dieser Kunst mit einem bestimmten geschichtlichen Ideale, dem classischen, zusammenfallen sahen, so ist es auch in der Lehre von der Malerei schwer zu vermeiden, daß nicht in der Erörterung ihres Wesens bereits die Schilderung eines bestimmten Ideals, mit welchem dasselbe ebenso innig zusammenfällt, des romantischen nämlich, hier aber zugleich auch des modernen, hervorbreche. Man vergleiche nur mit der Lehre vom Wesen der Malerei die Darstellung zunächst des mittelalterlichen Ideals in den angeführten §§.: es setzt dem nicht aufgegebenen Mythus ein neues Herz ein, die Gefühls-

welt der innern Unendlichkeit, es schließt die Schätze des subjectiven Lebens auf, es gibt der Individualität ihre Geltung, es bedingt den Ueberschuß des Ausdrucks über die Form, es behandelt diese physiognomisch, es hebt das Gesetz, daß die einzelne Gestalt schön sein müsse, auf und führt das andere in's Leben, wonach die Schönheit aus der bewegten Gesammtwirkung, welche die Härten der Erscheinung als berechtigt setzt, sich erzeugt, es entbindet das Häßliche und löst es erhaben oder komisch auf und endlich, was die Hauptsache ist: es legt sich in die empfindende Phantasie und taucht in ihr Element auch die bildende, woraus denn eben der besondere Beruf dieser Weltanschauung für die Malerei hervorvorgeht. Allein ebensowahr ist es, daß der innere Widerspruch im Geiste des Mittelalters, durch den es den neuen Inhalt, die große Wahrheit der Immanenz, wieder in ein mythisches Jenseits hinauswirft (§. 447—450), daß die Beschränkung des Interesses auf die innerlichste Angelegenheit des einzelnen Menschen, die Welt- und Geschichtlosigkeit (§. 452), daß die Negativität des ascetischen Standpuncts, die einen ganz andern Bruch der schönen Form begründet, als den die Malerei in rein ästhetischem Sinne fordert (§. 456), die volle Ausbildung der Malerei nach ihrem spezifischen Wesen wieder zurückhält. Daher entsteht die Schwierigkeit, ob der Zeitmoment, wo diese Schranken sich lüften, als Ausgang des Mittelalters oder als Aufgang des modernen Ideals hinzustellen sei. Doch das Festhalten des Mythus trotz der Lösung aller übrigen Fesseln entscheidet für das Erstere.

§. 719.

Nachdem die letzten Reste jenes der altchristlichen Kunst überlieferten antiken Erbes (§. 717) durch die byzantinische Malerei in erstarrter Form gerettet worden und die neue Stoffwelt in ihren allgemeinen Linien entworfen ist, beginnt die Durchdringung dieses todtenhaft objectiven Styls mit dem neuen geistigen Leben, welche im Gegensatze gegen den entsprechenden Schritt in der antiken Kunst zuerst den Ausdruck der Gesichtszüge beseelt.

Die Vorstufe umfaßt das Altchristliche, sonst auch das Spätrömische genannt, und das Byzantinische. Jenes bezeichnet der §. nach der Stylform mit dem Ausdruck: „die letzten Reste jenes antiken Erbes“. Der Umfang unserer Aufgabe beschränkt uns auf wenige kurze Bemerkungen über beide Zeitabschnitte. Nach Ueberwindung des rigoristischen Abscheus vor aller Kunst als heidnischem Götzen- und Wollust-Dienste sehen wir bekanntlich die ersten schüchternen Darstellungen besonders in den Katakomben auftreten, sich vervielfältigen, dann, nachdem das Chri-

stenthum zur Staatsreligion erhoben ist, steigt auch die Malerei an das Licht und schmückt Grab- und Tauf-Capellen, Basiliken, auch Paläste, namentlich mit Mosaiken. Im Style, welcher in Gestalt, Gewand, Bewegung, auch räumlicher Anordnung und Ornament die künstlerischen Formen der antiken Malerei in jenem Zustande des Verfalls zeigt, treten allerdings Unterschiede hervor: neben dem schwungvolleren und lebendigeren Zuge der von antikem Gefühle noch sichtbarer geleiteten Hand sieht man eine rohere, härtere Manier, die sich an die schlechtesten Formen der Verfallszeit anschließt und sie mehr und mehr, namentlich in den steifen, schweren Gewändern, zu bewegungsloser Starrheit zusammenzieht. Noch ist von der neuen Seele, die sich in diese Formen legen soll, nichts wahrzunehmen, als ein ganz ferner Anklang von Gemüth und Innigkeit, dann eine Haltung feierlichen, großartigen, streng objectiven Ernstes, jener in der freundlichen Neigung Christi zum verlorenen Lamm, den Agapen u. A., dieser besonders in den großen Tribunenbildern der Basiliken. Vom sechsten Jahrhundert an, in der Zerrüttung Italiens, verwildert selbst der schwache Rest classischen Formgefühls noch mehr und sinkt endlich auf die Kinderstufe des Orients, die dicken Umrisse mit greller Farben-Ausfüllung, ja noch tiefer herab, da in den plumpen Figuren selbst jedes Verständniß der Form verschwindet. Dem Stoffe nach beginnt diese altchristliche Kunst mit jenen Sinnbildern, die schon in §. 460, ₌ erwähnt sind; Christus selbst, Scenen des A. u. N. Testaments treten nicht in der Absicht eigentlicher, sondern parabolischer, vorbildlicher Bedeutung auf. Doch später und vornämlich seit der öffentlichen Anerkennung des Christenthums dringt auch die eigentliche Darstellung ein, es werden die Motive der Gestaltenbildung, Handlung, Composition, welche in der Geschichte Jesu und der ältesten Gemeinde liegen, benützt und angebaut: wir sehen den Erlöser lehrend, heilend, seine Taufe, seinen Einzug [illegible]
besmahle der ersten Christen; auch Maria [illegible]
Gestalt in den Kreis des christlichen [illegible]
Malerei zum Individuellen und rein [illegible]
zu Tage: in dem tradition[illegible]
Christi, der Apostel Petrus [illegible]
und kirchlich ceremonie[illegible]
Bildniß auftreten.

Der byza[illegible]
Formgefühls, [illegible]
dert waren [illegible]
Zeit, d[illegible]
dreize[illegible]
ne[illegible] [illegible]lich-

nams, der wieder erweckt werden soll. Der Name des Mumienhaften für diese hageren, ascetischen Figuren mit den grämlich greisenhaften Gesichtszügen, den gespenstisch großen Augen und schmalen, dünnen Nasen, dem noch antik motivirten, aber spitz gebrochenen Gefälte, der starren Bewegungslosigkeit und steifen, mühsamen Bewegung ist der passendste und hat sich als stehende Bezeichnung eingebürgert. Neben den fühlbaren Reminiscenzen der Form ist auch die Farbengebung an dieser eingefrornen Gestalt doch nie so tief gesunken, wie zuletzt in Italien, zwischen den sichtbaren Umrißlinien finden sich, wiewohl in den Uebergängen scharf abgeschnitten, doch noch Schatten und Mitteltöne. Die Ausbildung der Stoffwelt kommt nicht völlig in's Stocken; zu dem Anbau, den die Gründungsgeschichte des Christenthums schon im altchristlichen Style gefunden, tritt ein neuer Kreis, den die jugendlich hoffnungsfreudige Kirche vermieden hat: das Leiden Christi, insbesondere das Bild des Gekreuzigten, auch das Leiden der Märtyrer, der Heiligen. Daneben ziehen sich profangeschichtliche Darstellungen, Ceremonienscenen, Schlachten, Jagden hin: ein fortdauernder Ausdruck jener ununterdrückbaren Tendenz der Malerei zum Realen. Die Composition geht häufig in's Figurenreiche, doch in architektonisch symmetrischer Art; in einem Aufflackern lebendigerer Bewegung zeigt sich hier und da stärkeres Nachwirken antiken Gefühls. Mechanisch in unendlichen Copien vervielfältigten sich die einmal gefundenen, dann typisch festgesetzten Compositionen. Es ist die despotische Ruhe und Stabilität des Orients, die über dieser eingeschlummerten Gestaltenwelt brütet.

Diese altchristliche und byzantinische Kunstweise bildet denn die große Thesis, den Vordersatz für alle weitere Entwicklung, oder richtiger, die ächt ant[illegible] gewinnt durch [illegible]iene Bedeutung einer Vorlage für die [illegible] schon in [illegible]esprochen ist, freilich nur einer ersten [illegible]er in [illegible] eine ganz andere Art mustergebender [illegible]gen [illegible] jene verhärtete Gestalt ist, in der sie [illegible]ang [illegible]inschiebt. In Rücksicht auf diese Ver[illegible]ich [illegible] auf die Feierlichkeit der großen [illegible] [illegible]auch [illegible]en Malerei beibehalten werden. [illegible] [illegible]rengen und harten, im [illegible] [illegible]n. — Dem Entwicklungsgange [illegible] [illegible]er abgestorbenen Formenwelt [illegible] [illegible] schon W. Schlegel (Ueber [illegible] [illegible] B. 9 S. 306) gemacht [illegible] [illegible]er, gibt ihm Schönheit [illegible] [illegible]n Naturbeobachtung, das [illegible] [illegible]ne Kunst geht von der [illegible]

belebt zuerst die Gesichtszüge, während der Körper und die Gewandung noch unverstanden, steif, dürftig, roh bleibt: der schlagende geschichtliche Beweis für die Wahrheit, daß hier der Ausdruck über die Form herrscht.

1. Der italienische Styl.

§. 720.

Mit der ersten Beseelung jenes Typus tritt auch der Gegensatz der Stylrichtungen ein. Das italienische Volk, durch Abstammung und Wohnsitz in lebendigem Zusammenhang mit der classischen Kunst, bildet den plastisch malerischen Styl aus.

Der byzantinische Styl verbreitete sich über die ganze christliche Welt, nach Italien, nach dem Norden, zu den Slaven, Walachen, Neugriechen. Wir theilen aber von hier an die Geschichte der Malerei im Mittelalter nach Nationalitäten in zwei Hälften, deren jede wir getrennt verfolgen. Dieser Nationalitäts-Unterschied ist zugleich ein Styl-Unterschied; Italien übernimmt die plastische, der germanische Norden die malerische Richtung: ein Gegensatz, der aber jetzt innerhalb des betretenen Bodens des Malerischen auftritt. Die Italiener sind dasjenige romanische Volk, das in lebendigerem Zusammenhange mit dem antiken Kunstgefühle bleibt. Das Christenthum und das beigemischte deutsche Blut hat dem römischen Grundstocke, der übrigens schon ursprünglich einen fernen Anklang von Romantischem zeigt (§. 442), den Geist der Innerlichkeit und Innigkeit geliehen, ohne den es keinen Beruf zur Ausbildung der Malerei nach ihrer wahren Bestimmung geben kann; das Blut der Ahnen, die umgebende Natur, der Adel der Gestalten, die unmittelbare Anschauung der noch erhaltenen Schätze der antiken Kunst sichert ihm aber einen unvertilgbar eigenen Schatz jenes objectiven Bildungsgeistes, jenes reinen und harmonischen Formsinns, welcher nicht zuläßt, daß dieses Innerliche, die Quelle der über die Form hinausgreifenden Tiefe des Ausdrucks, sich bis zu dem härteren, im spezifisch malerischen Styl immer vorausgesetzten Bruch steigere, welcher vielmehr auch das vertiefte Gemüth in warmem und ebenem Fluß in die Gestalt herausführt, auch das einer neuen Welt der Unendlichkeit sich bewußte Innere mit dem Aeußern in ein unmittelbar schönes Gleichgewicht setzt. Dieß bleibt in allen den Mischungsverhältnissen der Momente, in welche wir nun diese Richtung selbst sich spalten sehen, die feste, gemeinschaftliche Grundlage.

§. 721.

Schon in der Epoche der ersten freien Regung des eigenen Geistes, der mit der byzantinischen Härte noch kämpft und sie allmählich überwindet, spaltet sich die plastische Gesammtrichtung der italienischen Malerei selbst in eine mehr plastische und eine mehr malerische und diese Spaltung verdoppelt sich, indem die florentinische Schule nach einer Seite zwar die erstere Richtung vertritt, nach der andern aber wesentliche Momente des Malerischen ausbildet, wogegen die Schule von Siena die malerische Richtung vorherrschend nur im Sinne des tiefen Ausdrucks innerer Seelenschönheit verfolgt.

Wir fassen zuerst die Bestrebungen des dreizehnten und vierzehnten Jahrhunderts bis in den Anfang des fünfzehnten in Einer Epoche zusammen, in der sich die zwei Abschnitte unterscheiden, die man nach Kuglers Vorgang romanischen und germanischen Styl zu nennen pflegt. Schon in dieser Epoche entwickelt die italienische Malerei den geschilderten plastischen Formsinn, dieß zeigt der erste Blick selbst auf die Meister des ersten Zeitabschnitts, des dreizehnten und beginnenden vierzehnten Jahrhunderts, auf Cimabue und Duccio von Siena. In ihnen tritt schon ein Gefühl für den Adel der Form und Bewegung, ein schwunghaftes, gemessenes Pathos, ein Fluß in den Falten durch, der uns nicht im Zweifel läßt, daß wir es hier mit einem plastisch gestimmten südlichen Volke zu thun haben, und noch bestimmter liegt dieß nicht nur bei den Florentinern, sondern auch den sanften, innigen Sienesen vor, welche im zweiten Abschnitte dieser Epoche auftreten. Der erste Abschnitt ist der Durchbruch der aus der Knospe springenden innigen, glühenden, tiefbewegten Seele des Mittelalters durch den Panzer der todten Objectivität des byzantinischen Styls, dessen Riemen und Schnallen aber noch nicht abgeschüttelt werden. Die innere Kraft wird unterstützt durch jene frühen Studien der Antike und der Natur, die Nicolaus von Pisa macht und in seiner Bildhauerschule zur Anwendung bringt. Auf den Schultern vereinzelter Vorgänger tritt dann Cimabue in Florenz, Duccio di Buoninsegna in Siena auf. Man darf jenen nicht allein nach seinen Madonnen, namentlich der berühmten in S. Maria Novella, beurtheilen, worin uns bei starren, von byzantinisch spitz gebrochenem und gestricheltem Gefälte umgebenen Formen der erste Blick der Mutterliebe, Kindeszärtlichkeit, Engels-Andacht aus den Köpfen leuchtet; die reifere Beobachtung des Menschen, der Abstufungen des Affects, edle Zeichnung, Sinn der entsprechenden Gruppirung und Composition tritt in den Fresken der oberen Franziskus-Kirche in Assisi zu Tage. Man kann jene Wärme der Empfindung und jene erste Lebendigkeit in Auffassung des Affects malerisch nennen und so den Anfang einer doppelten Spaltung, wonach

die mehr plastische Richtung nach einer Seite doch gewisse Momente des Malerischen auszubilden übernimmt, schon hier finden, doch wird dieß erst klar, nachdem der Gegensatz der sienesischen Schule bestimmter hervortritt; im Wesentlichen aber ist der plastische Charakter deutlich genug in Cimabue ausgesprochen namentlich in seinen ehrwürdigen, statuarisch aufgefaßten Männergestalten, anmuthigen Genien und Arabesken. Die Schule von Siena zeigt in dem merkwürdigen Duccio während dieses Stadiums dieselbe Richtung in einer Kraft und Fülle, welche bei entsprechenden Fortschritten den Gegensatz gegen die florentinische, welchen der §. ausspricht, nicht zugelassen hätte; denn auf der berühmten Tafel dieses Meisters sind die kleinen Compositionen aus der Leidensgeschichte durch Studium des Lebens, des Affects, der Form selbst im Nackten und der äußeren Bewegung, durch Fülle der Anordnung vielbedeutender, als die stille, liebevolle Seele, die aus der Madonna der Vorderseite spricht, ja bedeutender, als Cimabue's verwandte Leistungen. — Auf diese erste Stufe folgt dann die Entwicklung des Gegensatzes im zweiten Abschnitte der vorliegenden Epoche. Siena schreitet nicht auf der Bahn fort, die Duccio betreten hat; es beschränkt sich im Wesentlichen auf die Seelen-Anmuth und läßt der toscanischen Schule des Giotto die Entwicklung alles dessen, was sich vorzüglich an die Zeichnung knüpft. Hier nun aber ist sogleich einer der wichtigsten Puncte, wo es gilt, nicht abstract gegenüberzustellen, sondern zu bedenken, daß nur das Uebergreifen der Gegensätze ineinander das wahre geschichtliche Leben ist. Giotto und seine Schule stellt sich allerdings auf den Boden der plastischen Richtung, ihr objectiver Sinn erfaßt den religiösen Stoff von der Seite der Thatsache und setzt ihn in Handlung, der verständigere, in gelöster Beweglichkeit doch kältere Geist der Florentiner legt sich vor Allem in das Formstudium und demgemäß, wie gesagt, in die Zeichnung; er geht auf den Begriff los und wird daher, wie aller plastische Styl, gedankenhaft, allegorisirt an Dante's Hand, liebt cyklische Aufreihungen und Anordnungen, die von einer Idee beherrscht sind. Daß dieser Styl die Naturtreue selbst auf Kosten der ästhetischen Gesetze pflegt (wie z. B. in dem Bild Orcagna's, das die Schauer der Vergänglichkeit an drei verwesenden Leichnamen zeigt,), können wir noch seinem denkenden, auf den Begriff der Sache streng losgehenden Wesen zuschreiben; aber ebensosehr ist solcher Naturalismus schon ein Beweis, daß das Malerische hier auch auf der Seite des plastischen Styls vertreten ist. Ungleich schlagender tritt dieß jedoch hervor in der reichen, bewegten Entfaltung der Seelenzustände, der Affecte, die sich in einer Ausbildung der Composition, deren durchdachter Linienbau freilich wieder zur plastischen Seite gehört, voll dramatischen Lebens ausbreitet, obwohl die noch sichtbare Mühe den Bewegungen etwas Hartes und

Gewaltsames gibt. Malerisch sind aber auch die vielfach eingewobenen genreartigen, oft humoristischen Motive. Diese finden in der reichen Legende mit der Ironie des Naturgesetzes, die in ihren Wundern liegt, sattsame Anknüpfung, denn die mythische Stoffwelt erweitert jetzt mehr und mehr ihre Kreise. Ihre Erweiterung ist zugleich ein Herausdrängen nach der ursprünglichen Stoffwelt; dieß ist die tiefere Bedeutung solcher Einflechtungen, die sich denn auch keineswegs auf einzelne Züge beschränken. Der Drang nach der Wirklichkeit setzt nicht nur die mythische Handlung an sich nach Kräften in lebendige Realität, sondern zieht als Zuschauer oder in näherer Betheiligung bei Ceremonienscenen Gruppen von Figuren herbei, in welchen neben dem Sittenbilde bereits auch die Geschichtsmalerei als schwacher Keim sichtbar ist. Wir haben diese wichtige Erscheinung von nun an im Auge zu behalten und wo sie stärker auftritt, ausdrücklich herauszustellen. Wenn nun so die plastische Richtung auch das Malerische, und zwar in reichem Maaß, in sich aufnimmt, so fehlt umgekehrt der malerischen das Plastische nicht, denn die Sienesen ziehen sich zwar jetzt meist auf die einfachen Gruppen zurück, worin das unendliche Leben der Liebe zu seiner stillen Innigkeit sich sammelt, nicht zur bewegten Handlung sich erschließt, sie bleiben in der Zeichnung zurück, ohne die Farbe in reicherer Weise, als für den Zweck dieses Ausdrucks, zu verwenden; sie bleiben gebunden von einem Reste byzantinischer Hagerkeit, während die Florentiner die typische Fessel allmählich sprengen und ihre Schranke nur da finden, wo ihr Können endet; allein in einem Ambruogio di Lorenzo bricht der Geist Duccio's wieder durch, ja er breitet sich wie die Giottisten in handlungsreicher Freske aus und die allegorischen Figuren, die jene Darstellung des guten und schlechten Regiments im Rathhause zu Siena zusammenfassen, sind von antiker Schönheit. Doch auch die stille Seelen-Anmuth dieser Sienesen in den holden Madonnenköpfen mit den griechischen Nasen kann man nicht im engsten malerischen Sinne eine hinter der Form tief in sich zusammengefaßte Innerlichkeit nennen; die Seele ergießt sich warm und liebevoll ohne Bruch in ihre Form. Und dieser Zug fehlt auch wieder auf florentinischer Seite einem Taddeo Gaddi und Andern nicht.

§. 722.

Es folgt die Stufe des Uebergangs zur höchsten Blüthe, die durch einen rührenden Rest von Gebundenheit noch von der Entfaltung der freien Schönheit zurückgehalten wird. Der Gegensatz der Style bleibt, jede der beiden Richtungen wächst und reift aber nicht nur an sich, sondern füllt sich auch reichlicher mit Inhalt und Form der entgegengesetzten. Die florentinische Schule, die

Trägerinn des großen Fortschritts, der sich vor Allem auf die Erforschung der Natur und die eröffnete Kenntniß der Antike gründet, erfaßt insbesondere die bisher noch mangelnde Individualität. Die Zweige, die sich rein auf die Kreise der ursprünglichen Stoffwelt gründen, streben am mythischen Stoffe zum Dasein. Die Fortbildung des ächt Malerischen im Sinne der lyrischen Gemüthstiefe hat die umbrische Schule übernommen, die nun dem innigen Gefühls-Ausdruck auch die volle Wärme der Farbe gibt.

Das unendlich Anziehende, Liebenswürdige dieser Epoche, die das fünfzehnte Jahrhundert einnimmt und noch in das sechzehnte hineingeht, ist die Naivetät, der süße, rührende Rest von Dunkel und Unbewußtheit, der die aufschwellende Rose der Schönheit noch einhüllt, doppelt Herzgewinnend, wenn man bedenkt, wie rasch die volle Reife überreif wird und die ganz entbundene Freiheit in Willkühr und falsche Bewußtheit übergeht. — Florenz wird nun die große Akademie, insbesondere die große Zeichenschule für die Maler Italiens. Hier, in der Stätte des Wohlstandes und der Bildung, blühen alle Künste auf, hier die Wissenschaft, die erneute Kenntniß des Alterthums, hier lehren Griechen schon vor der Eroberung Constantinopels, gründen die Mediceer die platonische Akademie; hier ist es, wo vor das urverwandte Auge des Italieners nun in wieder erkannter Schönheit die classische Kunst tritt, wo zuerst mit vollem Bewußtsein die antike Sculptur wieder gewürdigt, studirt wird, und daher in diesem Kunstgebiet ein Ghiberti, Donatello, Luca della Robbia erstehen kann. Die Antike ist eine zweite, geläuterte Natur, sie kann irreführen, kann zum Conventionellen verleiten, wenn die Kunst nicht zugleich auf die erste, die wirkliche Natur zurückgeht, ihr ewiges, ursprüngliches Vorbild. Das war schon in der ersten Epoche neben den innern Schätzen der Phantasie der große Hebel der Befreiung vom Typus. Die Florentiner wenden sich nun mit unbefangenem Wahrheitsdurste zu diesem Born, insbesondere kommt das Studium der Perspective, der Anatomie auf, und was nicht in ausdrücklich wissenschaftlicher Weise geschieht, das zeigt dem Maler die aufmerksamere Praxis, wie denn der große Begründer der neuen Epoche, Masaccio, durch Auffindung der wahren Gesetze der modellirenden Wirkung des Lichts, der Verkürzung, des Faltenwurfs, der Rundung, die selbständige Ablösung der Gestalt von ihrem Grunde und dadurch er zuerst den vollen malerischen Schein erzielt. Der innere Geist aber, den dieser geniale Meister in die Anwendung der neu entdeckten Kunstgesetze legt, ist ein Geist der gehaltenen Würde, des Charaktergewichts aus Einem Gusse, der sich doch in der ganzen Leichtigkeit und Zufälligkeit der Natur bewegt; er schon hat jene würdigen Männergestalten, von denen bei der Darstellung des plastisch malerischen Styls die Rede

gewesen, er auch nackte Figuren in voller, reiner Welle der organischen Rundung. Von ihm an geht nun der plastische Zug, der Geist der vorherrschenden Schönheit der Zeichnung in unverrücktem Ansteigen durch diese florentinische Schule; auch der fromme, beschauliche Fiesole lenkt nicht aus dieser Bahn, Benozzo Gozzoli legt sein ebenso mildes, doch weltlich freieres Gemüth so geöffnet und klar in dieses Medium, daß wahrhaft antik gefühlte Gestalten aus dem naiven Epos des Lebens, das er an den Schicksalen der Patriarchen entwickelt, sich wie erwärmte Statuen ablösen, der freundliche, schlicht warme Dom. Ghirlandajo ist voll reiner Gestaltenfreude, die in Figuren, Gruppen, Bewegungen, wehenden Gewändern mit classischem Hauche hervordringt, endlich aber schlägt das Bewußtsein, daß dieß Alles noch nicht genüge, in den strengen Detailstudien durch, die den Werken eines Andrea del Castagno, Ant. del Polajuolo, Verocchio jene unerquickliche Härte und Schärfe der Einzelform ohne den harmonisch ausfüllenden und abrundenden Fluß des Lebens und der Seele geben, bis Luca Signorelli erscheint, in das schroffe Detail wieder die Welle der organischen Gesammtbewegung einführt, den Strom des Affects, der in Fra Filippo Lippi in unschöner, selbst gemeiner Form und zackiger Zeichnung unveredelt und vereinzelt durchgebrochen, in die reinere Form leitet, an Meisterschaft der Zeichnung und Verkürzung in großen Compositionen alle Früheren übertrifft und so als Vorläufer des M. Angelo dasteht. Das Studium in seiner plastischen Richtung ist und bleibt vor Allem auf das organische Gebilde der menschlichen Gestalt gerichtet. Nimmt man nun das Malerische im Sinne des Ausdrucks unergründlicher Gemüthstiefe, religiöser Innerlichkeit, so ist allerdings nur durch die herzliche Frömmigkeit, die Sabbathfeier und Himmelsfreude des Fiesole dafür gesorgt, daß auch dieses Moment auf der plastischen Seite vertreten sei; die bürgerliche Behaglichkeit, die offene, schalkhafte Weltfreude des Florentiners ist in dieser Zeit, da es den Menschen wohl und heimisch ward auf Erden, noch weniger, als in dem vorhergegangenen Jahrhundert, gestimmt, in den mystisch gedrängten Kern des christlichen Geistes sich zu versenken, sondern ganz darauf bedacht, den großen Inhalt objectiv auszubreiten, in die Realität hinauszuführen. Faßt man aber andere Seiten des Malerischen in's Auge, so sieht man diese heitere Kühle noch weit umfassender und voller, als zur Zeit der Schule des Giotto, mit der Wärme dieses Elements sich sättigen: Bewegtheit, Studium der Stimmungen, Affecte, Charakterformen, Handlung, das Alles entfaltet sich nach Giotto's Anfängen in herrlicher Fülle weiter und weiter. Der §. hebt aber Ein Moment ausdrücklich heraus: die vorhergehende Epoche hatte noch stereotype Köpfe, die Grundzüge des Affects, der allgemeineren Charaktertypen sind erkannt und wiedergegeben, aber es fehlt

oder wagt sich nur in einzelnen eingemischten Porträtfiguren hervor das künstlerische Gefühl für die unendliche Eigenheit der Individualität; der Maler bildet sich für die bei allen Unterschieden gleiche Grundstimmung eine gewisse Gesichtsform, die er stehend wiederholt; nicht durchgängig gelangt die florentinische Schule jetzt dahin, die eigentliche Spitze des Malerischen im Individuellen zu erfassen, namentlich Fiesole hat noch die stereotype Physiognomie, aber die Andern führen mehr und mehr die einzelne Gestalt in die Form der porträtartigen Lebenswahrheit heraus. Das Alles setzt eine Entwicklung des Colorits voraus, welche weit über die einfache, sonnige Farbenhelle eines Giotto sich erheben mußte, und Dom. Ghirlandajo vornehmlich ist es, der bereits die feinen Wirkungen hastiger Streiflichter, einfallender Sonnenstrahlen und ahnungsvollen Helldunkels belauscht. Es ist nun insbesondere das Porträtartige, was uns zu einer weiteren Seite führt. Die Ausbildung desselben ist nämlich ein Hauptbeweis von der Stärke jenes Drangs, den transcendenten Stoff in die volle Realität hineinzubilden, den wir schon in der vorhergehenden Epoche gefunden haben und der sich nun in denselben merkwürdigen Erscheinungen, wie dort, aber in erweiterter Ausdehnung kund gibt. Das Malerische entwickelt sich denn vor Allem in dem Sinne fort, daß mit der Handlung das Umgebende zu seiner Geltung gelangt; da waren allerdings Einflüsse von Deutschland vorangegangen, wo das in ungetheilter Kraft wirkende rein malerische Prinzip bereits diese Consequenz in Kraft gesetzt hatte. So wird nun die Handlung in eine Landschaft, architektonische Umgebung, inneren Wohnraum mit Geräthen gesetzt, die Thierwelt spielt umher, und das Alles ist mit einem Interesse, in einem weit über das Darstellungs-Object hinausgehenden Umfang behandelt, woraus deutlich erhellt, daß hier gewisse Zweige, die sich auf diese Seite des Stoffes gründen, an das Tageslicht ringen, aber sich nicht entbinden können, weil der mythische Stoff, der für den einzigen und absoluten gilt, ihnen nur unselbständige Anlehnung gestattet. Dieser Zug herrscht bei der Schule des Giotto mehr in Beziehung auf das menschliche Leben selbst, und auch darin bleibt die jetzige Epoche nicht zurück, sondern macht vielmehr die merkwürdigsten Fortschritte: die Haupthandlung wird so ganz in das Reale übersetzt, daß der Mythus eigentlich nur zu einem Motive wird, Anderes, rein Menschliches auszusprechen: Noa's Erfindung des Weinbaues dient dazu, das Bild einer fröhlichen Weinlese, die Geburt Esau's und Jakobs, der Maria, das Bild einer gemüthlichen Wochenstube zu geben, u. A. Das ist Sittenbild, welches noch nicht zur selbständigen Geburt gelangen kann. Auch das Motiv, Zuschauer um die Handlung zu versammeln, kommt nun immer stärker auf und hier, in den vom Marke der Geschichte genährten Gestalten, den Kriegern, Staatsmännern,

Gelehrten der Gegenwart, welche wir ohne eigentlichen Antheil beigezogen und mit der vollen Gediegenheit historischen Gefühls dargestellt sehen, ist denn noch ungleich entschiedener, als bei der Schule des Giotto, der Zug zu der rein geschichtlichen Malerei zu erkennen, der ebenfalls durch die Herrschaft des mythischen Stoffes zurückgedrängt sich nur als Anhang an diesen lagern kann.

Auf der andern Seite steht denn die umbrische Schule, die in dem Wege fortgeht, auf welchem die sienesische stehen geblieben. Sie erst öffnet den ganzen Himmel trunkener Andacht, die Tiefen der Wehmuth, des unsagbaren Seelenweinens, des süßen, wundervollen Träumens, das sich in das Gnaden-Meer des Jenseits versenkt, der Entzückung verzeihender, ewiger Liebe; das weibliche, das Madonnen-Ideal ist ihr wahres Gebiet, ja sie hat es in seiner wahren Schöne und himmlischen Grazie erst geschaffen. In diesem Sinne des vorherrschenden Gemüths-Ausdrucks steht sie noch entschiedener im Mittelpuncte des ächt Malerischen, als die sienesische Schule, weil sie nun das Element, worin die Tiefe des Innerlichen erst seinen vollen Ausdruck finden soll, die Farbe, zu jener Wärme fortbildet, aus welcher die mystische Gluth des Herzens hervorwallt. Allein gerade die Unendlichkeit des Innern selbst hätte sie in dieser Fülle nicht zum Ausdruck gebracht, wenn sie des Plastischen nicht mehr aufgenommen hätte, als die Sienesen. So lernt denn der große Meister des umbrischen Styls, Pietro Perugino, in Florenz Zeichnung und Composition; allein er fühlt, daß er sich nach dieser Seite wieder beschränken muß, wenn er das Ideal der Innigkeit zur Vollendung bringen will, er steht daher von den großen Compositionen so weit ab, daß er von nun an nur Scenen stiller Liebe oder stillen Schmerzes, und auch dieß nur vereinzelt, in figurenreicheren Scenen behandelt; die einfacheren Gruppen, Madonna mit dem Kind und einigen Heiligen im Wechseltausch beseligender Liebe, sind sein wahres Feld; in der Zeichnung bleibt er wirklich zurück, gewisse Mängel kehren gleichmäßig wieder. Aber diese Zeichnung hat sich doch in der florentinischen Schulzeit Fluß und Adel genug angeeignet, um, verbunden mit der mystischen Tiefe des Ausdrucks, ein Ideal zu erzeugen, das man nur mit der deutschen Malerei vergleichen darf, um zu begreifen, daß der Italiener mitten im ächt Romantischen immer noch plastisch bleibt. Denn hier wirkt die Grazie der Form auf den Ausdruck so zurück, daß das in sich concentrirte Herz als ein solches erscheint, das doch gegen sein eigenes Sinnenleben und die Natur umher nicht in hartem Bruche zurücktritt, vielmehr als wahrhaft schöne Seele die Quelle der äußeren Grazie schon in sich, in der innern Grazie trägt. Das aber leuchtet ein, daß ein solcher Styl nicht ebenso die andern Seiten des Malerischen, insbesondere die Individualität, ausbilden kann, wie der

florentinische: der einmal gefundene Typus für diese Art des Ausdrucks wiederholt sich wie ein Götter-Ideal mit geringer Mannigfaltigkeit.

§. 723.

1. **Am Ausgange des Mittelalters ersteht aus diesen Bedingungen eine
Blüthe der Malerei, welche im freien Dienste der Religion die Stoffe derselben zur reinen Schönheit erhebt und hiemit den Bund mit derselben, während sie ihn vollendet, im Grunde, wiewohl noch nicht in der That, löst (vergl. §. 63); nur vereinzelt wird die ursprüngliche Stoffwelt, mit erwachter Sinnenfreude der**
2. **classische Mythus aufgenommen. Diese Blüthe schafft einen Styl, der durch das höchste Maaß der Verschmelzung mit dem ächt Malerischen, welches innerhalb der plastischen Richtung möglich ist, in ähnlicher Weise absolut und musterhaft dasteht, wie die antike Kunst, deren innige Aneignung ihm selbst zu Grunde liegt.**

1. Das dialektische Verhältniß der Geschichte der Kunst zur Geschichte der Religion ist nicht nur in §. 63, der hier als Hauptstelle angeführt ist, sondern so vielfach dargestellt, daß wir hier ganz kurz sein können. Der erste Theil behandelt es auch in §. 27, zu §. 63 wird insbesondere auf die Krit. Gänge des Verf. B. 1 S. 183—187 hingewiesen, im zweiten Theil s. §. 417. 418. 464. 466; im gegenwärtigen hat zuletzt §. 695 den Gegenstand wieder aufgenommen. Nirgends so wie in der herrlichen Erscheinung des reifen Ideals der italienischen Malerei sieht man bewährt, wie die höchste Blüthe jenes Bundes bereits seine Lockerung ist. Man kann daher auch die kirchlichen Werke der großen Meister frei bewundern, ohne irgend mit ihnen und ihrer Zeit Gemeinschaft des historischen Glaubens an den Stoff zu haben: dieser ist rein künstlerisches Motiv geworden. Raphaels Madonnen sind die ewig schöne reine Weiblichkeit, die keusche Mutterschaft, die Mutterliebe und alle Liebe, M. Angelo's jüngstes Gericht ist die ewige Gerechtigkeit; von der Frage über die Existenz der Gegenstände, über die Möglichkeit der Thatsachen kann dabei völlig abstrahirt werden. Man meine aber ja nicht, wir wiederholen mit diesem Satze nur dasselbe, was in der Begriffslehre des Schönen von der ästhetischen Intresselosigkeit, der gegen die Existenz des Gegenstands gleichgültigen reinen Formfreude gesagt ist, und wir widersprechen unserer Behauptung, daß die Stoffe der Kunst Gegenstände möglicher Erfahrung sein sollen. Man kann fordern, daß der Gegenstand nach Naturgesetzen möglich sei, ohne darum im Geringsten ein Interesse für seine wirkliche Existenz in Anspruch zu nehmen, man kann gegenüber einer gegebenen Kunst von dieser Forderung abstrahiren, ohne sie darum aufzugeben, ohne

zu vergessen, daß eine Zeit, in deren Bewußtsein die transcendente, mythische Abbreviatur der Dinge nicht mehr lebt, nie dahin zurückkehren kann, den ewig wahren Inhalt, den diese Bilder bergen, wieder in sie zu legen; es ist in jener Abstraction ein unverkennbarer Vorbehalt, ein „obwohl" ein „trotz" (z. B. trotz der crassen Theologie im jüngsten Gerichte). Auch im Künstler kann ein Verhältniß des Gemüths, wie es einst in diesen Stoffen wurzelte und doch frei ästhetisch über ihnen schwebte, so nie wiederkehren, es ist einzig. — Wie gewaltig nun allerdings die ursprüngliche Stoffwelt aus der Transcendenz bereits herausringt, erkennt man an jenen berühmten Schlacht-Compositionen des Leonardo da Vinci und des M. Angelo, an jenen Porträt-Gruppen in Raphaels Disputa und Vertreibung des Heliodor, wo wir die Erscheinung, die wir schon bei Giotto und den Florentinern des fünfzehnten Jahrhunderts gefunden, in der höchsten Potenz wieder auftreten sehen, noch mehr aber an der Schule von Athen, die ganz mythenlos ist. Raphael genießt nun aber auch jenen großen Vortheil, den geschlossenen Mythus der heiligen Geschichte in seine erste Oeffnung, in die Ausströmung des Geistes auf die Apostel und ersten Gemeinden verfolgen zu dürfen und somit den Boden der wirklichen Geschichte gleichsam auf seiner Schwelle, wo jener Geist schon Männerthat wird, zu betreten (vergl. §. 695, Anm. 1.) Nach anderer Seite bewährt sich die freie Universalität und Gelöstheit des künstlerischen Geistes durch die anmuthvolle, in edlem Sinnenfeuer und in energischem Gefühl heroischer Mannesgröße erglühende Aufnahme des antiken Mythus. Wir haben diese Erscheinung in §. 703 bereits gewürdigt.

2. Entstanden ist dieser Styl neben der Fülle anderer vorbereitender Momente durch die lebendige Frucht, die nun das schon in der vorhergehenden Epoche wieder erstandene Gefühl und Studium der Antike trägt. Er ist so eine relative Einheit des Classischen und Romantischen: eine relative, denn es bleibt noch eine schwerere Verschmelzung zu vollziehen, die nämlich, wo auch der in seine ganze Bestimmtheit verfolgte malerische Styl in diese große Schule der Form geht. So nun aber durchdrungen von der Antike hat der plastische Styl der Malerei doch zugleich des ächt Malerischen so viel, als immer in dieser Richtung möglich ist, in sich aufgenommen; wir werden dieß sogleich als Hauptmoment in Raphaels Bedeutung erkennen. Da kehrt denn in anderer Weise wieder, was von der Antike gilt: wie diese von ihrer Weltanschauung aus für die Plastik genau das mustergültig rechte, zarte Maaß des Naturtreuen und Individuellen in die reine Form des Schönen aufgenommen hat und daher als ewiges Muster, ewige Vorlage und Bildungsquelle dasteht, so dieser hohe Styl der italienischen Malerei, indem er die absolute Linie darstellt, bis zu welcher die plastische Richtung in dieser Kunst das ächt Malerische

in sich aufnehmen kann. Was die alte Kunst für alle Zeiten ist, das ist dieser Styl vom sechzehnten Jahrhundert an für die weitere Zukunft: ein anderer Styl, der spezifisch malerische, stets in Gefahr, das Maaß, den Adel, den festen Halt zu verlieren, hat für immer an diesem reinen und ewigen Muster hinaufzublicken und jene Stätten, wo seine reine, aus dem Herzen der Romantik getränkte Götterwelt thront, sind das Athen, wohin jeder Maler wallfahren sollte. Die neuere Zeit hat nun also zwei große Muster, die Antike und die großen Italiener. Tiefer genommen enthalten diese bereits jene in sich, stellen bereits eine angeeignete Antike dar. Der Rückgang auf die Antike selbst ist uns darum nicht erspart, wir sollen sie uns selbstthätig aneignen, aber zugleich ist es unendliche Förderung, daß wir bereits eine vollendete Form warmer und freier Aneignung vor uns haben, daß es nicht ein einfacher, sondern ein getheilter Takt ist, durch den wir auf das Alterthum zurück und von da wieder zur Gegenwart her blicken. Die weitere Geschichte wird dieß zeigen.

§. 724.

Diese ideale Stylbildung, auf Grundlage neuen, ernsten Naturstudiums und wissenschaftlicher Erkenntniß geschaffen von Leonardo da Vinci, theilt sich aber noch einmal, und zwar so, daß das Erhabene in der Energie der Form, der plastische Styl in gewaltig bewegter Erscheinung durch den Florentiner M. Angelo seine Höhe erreicht, wogegen Raphael vom Standpuncte der reinen Schönheit das Ganze erfaßt, indem er mit der umbrischen Farbe und Grazie der gemüthvollen Innigkeit die florentinische Zeichnung, Composition, Fülle der Charaktere, Individualität, Handlung bis zur vollen Kraft des Erhabenen vereinigt.

Alles Studium und Bewußtsein der Kunstgesetze, das in der florentinischen Schule sich bereits entwickelt hat, faßt sich in Leonardo da Vinci zusammen. Er ist der eigentliche Lehrmeister der Blüthezeit. Schon die vorhergehende Epoche schöpfte ihre Kraft neben der classischen Kunst aus der ewigen Quelle der Natur; Leonardo mit seinem Denkergeiste lehrt und zeigt erst gründlich, wie man schöpfen muß. Er ist aber ebensosehr schaffender Künstler, nur kein fruchtbarer; denn außer dem theoretischen Drange theilt auch die in mehr, als Einer, Kunst geniale Vielseitigkeit, die ihn wie die andern großen Meister dieser Zeit auszeichnet, seine Thätigkeit. Leonardo ist der Schöpfer des vollendeten Styls und darf als die Einheit dessen aufgefaßt werden, was sich auch auf dieser höchsten Stufe noch einmal spaltet. Denn zur florentinischen Klarheit bringt er das Gefühl der Innigkeit, das weiche Gemüth und die ent-

sprechende Form der sanften Grazie; nach dieser Seite hat er in Mailand ein dem umbrischen verwandtes, nur weniger mystisches Element des Ausdrucks rührend milder, durch ein unsagbares Lächeln bezaubernder Schönheit der Seele vorgefunden, das in seiner reichen Brust den einstimmenden Klang traf und verstärkte; was die Farbe betrifft, so ist er freilich kälter, als die Umbrier, aber fein, sorgfältig und gründlicher Forscher des Helldunkels. Weiblich sanft in diesem Gebiete der Anmuth ist er zugleich ganz Mann. Die große Charaktergruppe, die Handlung als ein entbrannter Kampf kriegerischer Kräfte, die tief tragische Situation ist ebensosehr sein Element, als die stille Gruppe aus dem Liebeleben der h. Familie, und zwischen den energischen Männergestalten des h. Abendmahls sehen wir das Ideal der Milde und Seelenschönheit in Christus und Johannes. Hier der Maler des intensiv geschlossenen Gemüthskerns ist er dort der Meister der reichsten Expansion. Er ist es nun aber vorzüglich, der jene Charakterschärfe in Zügen des Affects und der Individualität, welche schon seine Vorgänger in die reine Linie der Zeichnung einzuführen begannen, zu dem vollen Maaße fortbildet, das der plastisch malerische Styl erträgt. Seine Caricaturen sind Zeugen davon, wie er das Charakteristische durch Ueberladung sich klar macht, um der flachen Allgemeinheit zu entgehen; das Porträt, das nun immer stärker in die Bedeutung einrückt, die wir ihm zugeschrieben, unterstützt ihn in dieser Richtung auf das Bestimmte und Individuelle. So erzeugt er eine Fülle von Charaktergestalten, die er, darin wieder ganz Florentiner, durch wunderbare Weisheit rhythmischer Composition zusammenhält. Seine Nachwirkungen in Mailand äußern sich darin, daß jener Zug süßen, weiblichen Seelenzaubers nun durch die Klarheit der reifen Zeichnung es vermag, die liebliche Dämmerung des Gemüths in den hellen Tag der Gegenwart zu stellen; wir nennen unter den Meistern dieses Styls nur den herrlichen Bernardino Luini.

So sehen wir denn in diesem großen Lehrmeister der Blüthezeit vor Allem die Kraft ausgesprochen, Gegensätze zu verschmelzen. Und diese Macht der Concretion, die ein Hauptmerkmal des Genius ist, soll in noch höherer Potenz auftreten. Aber ehe dieß geschieht, wirft der Geist der Geschichte noch einmal eine einseitige Kraft wie einen mächtigen, gewaltigen Ast aus seinem Stamme und diese Erscheinung bewirkt, daß die Krone des Baums, die folgende höchste Einheit, selbst wieder auf die eine Seite eines Gegensatzes zu fallen scheint, ja in gewissem Sinne wirklich fällt. Dieß ist das Schwierige, was die Vergleichung des M. Angelo und Raphael leicht verwirrt. In welchem Sinne M. Angelo plastischer Maler ist, haben wir zu §. 681 bereits zur Sprache gebracht. Er ist trotz der Zurückstellung des Farben-Elements, das er zwar für seinen Zweck tiefer durchbildet, als es scheint, malerisch durch seine

stürmische Bewegtheit, aber in besonders ausgesprochenem Sinne plastisch durch das volle Uebergewicht, das er auf die Form, recht auf die nackte Form legt. Er hat wenig Individualität, nur die allgemeineren Typen der Affecte und Charaktere nimmt er auf; er veredelt sie nicht durch plastisch schönes Profil, seine Köpfe sind bisweilen gemein. Dieß scheint wieder eine malerische Verirrung, allein was ihn vom schönen Ebenmaß abführt, ist nicht Ueberschuß des Ausdrucks über die Form, sondern ein Ideal der Kraft, das ein Riesengeschlecht von übergewaltigen Muskeln und Knochen in den Titanenkampf mit einer göttlichen Macht führt, die nicht im linden Säuseln, sondern im Zorneseifer des auf Wetterwolken fahrenden Jehovah erscheint. Dieses Kraft-Ideal ist und bleibt aber mehr plastisch, als ächt malerisch; es ist das Erhabene im Sinne bildnerischer Auffassung. Selten ergreift M. Angelo auch die Grazie, aber auch sie wird in seiner Hand erhaben und führt uns weibliche Gestalten vor Augen, die bei aller runderen Welle der Form doch demselben Riesengeschlecht angehören wie seine schrecklichen Männer. Am meisten malerisch ist ein Ausdruck tiefer, divinatorischer Verzückung, den er besonders jenen Sibyllen, Propheten, Vorfahren der Maria geliehen. Dieser Zug vererbt sich vorzüglich auf einen Meister aus jener florentinischen, an die großen Vorbilder sich anschließenden Gruppe von Classikern im Sinne vollendeter Virtuosität, denen in der durchgebildeten Beherrschung der Form öfters die Seele entschwindet, auf Fra Bartolomeo. Andrea del Sarto, bald würdig, bald bürgerlich gemüthlich, oft gewöhnlich im Ausdruck, hat doch auch häufig dieses mystische Blicken und Kreisen der in beschattete Höhle gestellten Augen.

Neben diesem Maler der Erhabenheit, diesem gewaltsamen M. Angelo, steht nun die reinste Blume italienischer Malerei, Raphael, mit dem vollen Dufte der Anmuth. Diese Anmuth ist die der inneren Seelenschönheit; Raphael ist Umbrier und geht von der umbrischen Schule aus, von welcher er auch die Wärme der Farbe mitbringt. So scheint er zu stehen oder steht wirklich, was die Grundformen des Schönen an sich betrifft, auf der Seite des einfach Schönen gegenüber dem Erhabenen; was die geschichtlichen Hauptstufen des Styls betrifft, die wir nun hier wieder aufnehmen, auf dem Boden des reizenden und rührenden Styls gegenüber dem hohen, und was die Richtungen der Malerei betrifft, auf der Linie der relativ malerischen im Gegensatze gegen die plastische. Allein Raphael ergreift von seinem Boden aus die gegenüberstehenden Formen in ganz anderer Tiefe, Fülle, Ausdehnung, als von umgekehrter Seite M. Angelo: er öffnet den geschlossenen Kern, worin der Eintritt des Göttlichen in die Welt als stilles Leben der Liebe sich zusammenhält, zur reichen Handlung, zur vollen Energie der Charaktere; starke Männerseelen in starken Körpern schreiten

fort zu dem Sturm und Blitze der That, worin der Geist mit gehobenem Arme ganz als Macht wirkt, und vom Bilde des Kampfes erhebt er uns zur thronenden Majestät göttlicher Hoheit und in die reine Luft wunderbarer Begeisterung; Raphael ist nicht blos der Maler still rührender, lieblicher Madonnen, heiliger Familien, reizender Engelknaben, sondern ebensosehr mächtig bewegter Action und zugleich höchster Verherrlichung, visionärer Entrückung jenes in Maria und Christus persönlich beschlossenen Ideals, das er wie kein Anderer durch alle Stadien begleitet, über alles Irdische; so fällt er denn auch nicht einem hohen Style gegenüber auf die Seite des reizenden und rührenden Styls, sondern er vereinigt damit den hohen, nur daß dieser in seiner Trennung und Ausschließlichkeit durch M. Angelo allerdings eine Gewalt erreicht, die in jener Harmonie, worin das Erhabene selbst schön bleibt, nicht möglich war, die aber ein Raphael auch nicht wollen konnte. Die Einheit der Anmuth und Würde, die wir in Leonardo da Vinci fanden, ist in Raphael zu einer ganzen Welt ausgebreitet, aber die Anmuth ist in dieser Welt das Herrschende, beherrscht auch die Würde. Diese weltumfassende Weite wäre nun nicht denkbar, wenn Raphael nicht nach der spezifisch künstlerischen Seite vom umbrischen Standpunct aus die florentinische Zeichnung in ganz anderem Maaß, als sein Meister Pietro, und dazu die florentinische Composition sich angeeignet hätte. Nun aber enthielt diese Reinheit der florentinischen Formgebung bereits den angeeigneten Geist antiken Formgefühls in sich; wenn Raphael zugleich durch Anschauen der Antike selbst sich bildet, so schöpft er aus doppelter Quelle und zu diesem Schöpfen bringt er das griechische Auge bei romantischem Herzen mit. Er vorzüglich stellt also auch jene Einheit des Classischen und Romantischen (§. 723 Anm. ₁) in sich dar und faßt den goldenen Inhalt des christlichen Geistes in die silbernen Schaalen des Alterthums; dieselbe Einheit bestimmt sich aber näher als die Einheit der florentinischen und umbrischen Schule. Raphael hat einen Zauber der Linie, eine Welle, ein Oval der Köpfe, ein Neigen, Beugen des Hauptes und Halses, eine Zeichnung der Figur, der Hand, des Beins und darin einen Ausdruck himmlischer Liebe, Reinheit des Daseins, die nur ihm eigen ist, so nicht wiederkehren kann. Mit diesem Steuer des Schönheitsgesetzes in der Hand ist er nun auch schlechthin sicher, die rechte Mittel-Linie in Einlassung der Individualität zu treffen, und wenn bisher diese Seite des Malerischen von den Florentinern kräftiger, als von den in anderer Beziehung mehr malerischen Umbriern, gepflegt war, so ist es jetzt der Eine Mann, der Umbrier, der auch hierin das Höchste erreicht und in weiterer Ausdehnung und Entwicklung dessen, was schon Leonardo da Vinci gethan, jenes in §. 723, ₂. ausgesprochene absolute Maaß der Verbindung des normal Schönen mit dem Individuellen inner-

halb des italienischen, plastisch-malerischen Styls hinstellt. Die wesentlich Charakterbezeichnenden, Porträt-artigen Züge des einzelnen Menschen können mit musterhafterer Aussonderung der unwesentlichen, zufälligen, die Großheit des Styles störenden Züge nicht in den Kreis des Schönen hereingezogen werden. Hierin unterstützt auch ihn das eigentliche Porträt, das er mit demselben Geiste stylisirt und doch, wie es der Zweig verlangt, in die nähere, empirische Aehnlichkeit hereinführt. Die Farbe hat er in jener Wärme der Seelengluth von seinem Meister übernommen und führt sie im Bildniß bis zur Vollendung venetianischen Colorits heraus; dieß jedoch nur im Einzelnen, denn auf diesem Punct öffnet sich ein neuer Weg, den er nach seiner Richtung nicht bleibend einschlagen konnte.

§. 725.

1. **Die italienische Malerei tritt mit einer bedeutenden Entwicklung noch über die Zeitgrenze des ausgehenden Mittelalters hinaus. Die Manier dringt ein, in der Nachahmung M. Angelo's als Schwulst, mit Correggio als falsche**
2. **Grazie nervös erregter Empfindsamkeit. Aber neben dem Verfall entbindet sich eine neue Macht: die ächt malerische Schönheit des Helldunkels durch Correggio, des zu seiner spezifischen Magie erhobenen Colorits durch die venetianische Schule. Doch die Consequenz des streng malerischen Prinzips des indirecten Idealismus wird hieraus nicht gezogen; auch die venetianische Schule bewahrt auf Grund der paduanischen Vorstudien den Adel der Form und bleibt bei den mythischen Stoffen, an welche sie trotz der erhöhten Gewalt, mit der es hervorbricht, auch jetzt, und zwar nur um so äußerlicher, das allgemein Menschliche und Geschichtliche knüpft.**

1. Weit in das sechzehnte Jahrhundert müssen wir hier hereinrücken; wir treten auf die Brücke, die zum germanischen Stylprinzip und zu der modernen Zeit herüberführt, aber ihre Pfeiler sind, so weit wir gehen, noch vom Mittelalter und vom italienisch plastischen Geiste gebaut. Der Verfall in Manier, den wir zuerst in das Auge fassen, hat freilich in seinem innersten Wesen ächt moderne, subjective Bewußtheit, Prahlerei der Virtuosität zum Grunde, die eitel über dem ausgehöhlten Inhalte schwebt. In der Geschichte der Phantasie stellten wir diese Erscheinung in die Vorstufe des modernen Ideals (§. 473), indem wir die Rücksicht auf die darin liegende Stimmung zum Prinzip der Anordnung machten. Hier aber berücksichtigen wir zunächst mehr die Stoffe, dann eine gewisse Seite der Stylformen und ziehen daher diese geschichtliche Wendung der Kunst noch zum Mittelalter. Es besteht nämlich der Widerspruch, daß diese Bewußtheit noch in der Stoffwelt des Mittelalters sich bewegt und

die veränderte, in Aufregung sentimental erzitternde und schwimmende Gefühlsweise eines Volkes in sie hineinlegt, das doch den ethischen, Illusion-zertrümmernden Bruch mit den Göttern der Romantik nicht zu vollziehen vermag. An M. Angelo knüpft sich die prahlerische Manier der Kraft, zugleich der kühneren Zeichnung, der Verkürzung; Correggio nimmt die letztere Seite auch in sich auf. Die wachsende Sucht der Verkürzung ist eigentlich ein Drang nach dem Malerischen, malerisch Bewegten, der in Italien auf falsche Wege geräth. Statt der Ueberkraft wirft nun aber Correggio in die unruhig umgestellten, aufgeworfenen Formen jene Aufregung des Gefühls, die auf der sublimsten Spitze geistiger Ueberschwenglichkeit fein und tief mit einer nervösen Wollust zusammentrifft; ein Faden, nicht gemein, zart, durchsichtig, aber fühlbar führt von dem himmlischen Jubel seiner selig lächelnden Gestalten hinüber zu seiner Leda, Jo, Danae, Darstellungen, in denen der Kitzel und die äußersten Schauer der Lust durch die vom antiken Mythus getragene reine Vollendung der Form im Grunde zu einem wahreren Ganzen werden, als die christlichen Stoffe in jener gereizten, übersinnlich sinnlichen Auffassung.

2. Das Neue, was zugleich Abschluß dieser italienischen Kunstblüthe ist und zugleich auf den Norden und auf die moderne Zeit hinüberweist, ist die besondere Ausbildung der Spitze und Summe des malerischen Verfahrens: des Colorits. Was an sich das Letzte und Höchste ist, wird auch zuletzt ausdrücklich zur Reife gebildet. Es ist die normale Natur des italienischen Kunstgeistes, daß das ganze Wesen der Malerei nach seinen Momenten sich hier organisch verläuft und abschließend hinausmündet nach einer anderen Stätte und Nationalität. Die Florentiner hatten Bedeutendes in der Farbe gethan, aber ihr Augenmerk war doch mehr die Zeichnung, bei den Umbriern gehört die Wärme des Colorits innerlich nothwendig zur ganzen Auffassung, doch führt sie mehr instinctmäßig der Antrieb des Inhalts, als daß sie mit künstlerischem Willen und Bewußtsein dieß Element fortbildeten; auch genügte ihre Auffassung selbst nicht, um Alles zu entwickeln, was in der Farbe liegt, denn es ist ja nicht nur die Ausdruckstiefe, was zur Vollendung der Farbe führt und umgekehrt durch sie zu Tage tritt, sondern das Prinzip der Gegenwärtigkeit überhaupt, der Welt als eines Ganzen, wie es in gesättigter Fülle des Inhalts aus sich und in sich leuchtet; daher ist denn die umbrische Farbe trotz ihrer Wärme doch gegenüber der feineren Aufgabe noch einfach und undurchgearbeitet. Correggio nun schwimmt wohl im dritten Himmel, aber das Lichtmeer von Entzückungen, in welchem hier jeder Nerv vibrirt, ergießt sich in das Erdendunkel und zaubert Helle in die äußersten Schatten, macht das scheinbar höchste Licht relativ selbst wieder zum Dunkel, indem es von einem noch höheren Licht überstrahlt

wird. Aber es ist mehr Helldunkel, als Farbe; es fehlt die Sattheit, die Blutwärme, das fernhafte Fleisch, hiemit in diesem Wechselspiele des Diesseits und Jenseits die wahre Gegenwart. Die Venetianer dagegen vereinigen mit der magischen Welt der Brechungen zwischen Licht und Dunkel diese reale Fülle, geben ihr die feste Kraft der Local-Farbe mit ihren Accorden zum Gegenstand und Anhalt. Es ist wesentlich, daß die Technik der Oelmalerei hier erst in ausgedehnter, vorherrschender Weise geübt wird. Deutsche Einflüsse scheinen auch schon früher gewirkt zu haben. Erst diese volle und ganze Farbenwelt dient denn auch der vollen Lebensstimmung, dem Geiste, dem das Leben Gegenwart ist, dem eine Welt voll Schönheit, Charakter, Lust, reichen und gebildeten Genusses zu einem Freudenfeste wird, dem die Erde in einer goldenen, aus ihrer innern Säftefülle selbst entzündeten Gluth lacht und leuchtet — „das Leben in seiner vollsten Potenz, die Verklärung des irdischen Daseins ohne Nimbus und ohne Opferblut“ (Kugler, Handb. d. Gesch. d. Malerei B. 2 S. 37). In der Farbe liegt jedoch — auch abgesehen von der Beziehung auf die Stoffwahl, auf die wir nachher näher eingehen — noch eine weitere Consequenz der Auffassung: es ist der indirecte Idealismus im Style. Diese Seite bleibt auch in Venedig noch unentwickelt. Die reiche, vornehme Lagunenstadt, im Vollgenusse der Schätze, der Aernte einer unternehmungsvollen und kämpfereichen Vergangenheit, konnte nicht in die Stimmung versetzen, das Häßliche, das Gebrochene, das Schlichte, selbst das Dürftige durch Ausdruck, Handlung, Farbe zu verklären, dem ästhetischen Proletariate war in der Kunst der aristokratischen Republik die Thüre verschlossen. Der allgemein plastische Trieb des italienischen Geistes zeigt sich auch hier so stark, daß Adel und Schönheit der Form, der einzelnen Gestalt durchaus als Hauptgesetz waltet und die Farbe es verschmäht, an einen weniger würdigen Körper als ihren Träger sich zu heften. Die Zeichnung wird mitunter vernachläßigt, aber sie bleibt fest bei diesem Schönheitsgesetze. Die ungebrochene Schönheit der Form herrscht, obwohl in weichlicherer Weise, auch noch bei Correggio. Das ist eine Plastik, welche vor dem eigentlich modernen Eindringen des Malerischen und seiner späteren Läuterung zur reineren Form sich behauptet: dieser Classicismus gehört noch dem Abschluß des Mittelalters an und daher sind uns auch die Stylformen ein Grund, diese ganze Gruppe in der Geschichte der Malerei noch zum Mittelalter zu ziehen. Gesichert war der venetianischen Hand diese Grundlage durch jene von Squarcione in Padua gegründete Schule gründlicher Detailzeichner nach der Antike und Anatomie, die ähnlich, wie ein Castagno, Polajuolo, Verocchio in Florenz, über der Schärfe der Einzelform den harmonischen Fluß des Ganzen verloren und deren Arbeit daher ebenfalls von einer höhern Stufe zur

bloßen Vorstudie herabgesetzt zu werden bestimmt war, dießmal aber nicht nur durch die harmonische Lebenswelle der vollendeten Zeichnung selbst, sondern auch durch die volle Wirkung der Farbe. Das Interessante aber ist dieß, daß die Venetianer zwar die Frucht dieser Zeichnungsstudien pflücken, dagegen eine andere Seite, nach welcher dieselben in Padua sich gelenkt hatten, nach kurzer Aufnahme völlig ausstoßen. Die Paduaner nämlich geriethen durch ihre Detailschärfe in die härteste Charakteristik, in unschönen Naturalismus, Nachahmung gemeiner, aus der Wirklichkeit wahllos aufgegriffener Charakterformen. Davon war selbst Mantegna nicht frei, der übrigens diese Verzweigung der italienischen Malerei zu einer gewissen selbständigen Blüthe, einer Art von spezifischer Seitenblüthe trieb, indem er durch vollendete Bestimmtheit der Modellirung, Perspective, Schärfe der Lichter ein bis zur völligen Illusion wahres Lebensbild hinstellte, das zudem durch die zwar harte, aber treffende, genreartig fein belauschende Charakteristik merkwürdig nach dem Geiste nordischer Malerei hinüberweist. Die paduanische Herbe nun stößt, zwar nicht unmittelbar, sondern unter Rückfällen in unedlere Form, schon Giovanni Bellini aus und behält nur die Sicherheit der Hand, um sie zur harmonisch ausrundenden, schönen Zeichnung zu verwenden. Er ist es auch, der bereits die Farbe, im Incarnat besonders, zu der Lebenswärme fortbildet, in der alle Härten sich auflösen. Uebrigens dient dieses Element auf der Uebergangsstufe, die der Meister des Titian einnimmt, vorherrschend noch der innigen relиösen Empfindung, nur daß diese den mystischen Dämmerungsschleier des Pietro Perugino abgeworfen hat und taghell, klar aus den frei geöffneten Augen blickt. Diese Tageshelle hat auch der übrigens jenem umbrischen Meister so verwandte, unter Einflüssen von seiner Schule, von Padua und Venedig ausgebildete Francesco Francia in sich aufgenommen.

Bei dieser Verwendung des Farbenprinzips, welche übrigens schon die älteren Meister, wie namentlich Giov. Bellini selbst, auch zu classischen Stoffen, zu genre-artigen Darstellungen öffentlicher religiöser Auftritte leitet, konnten nun die großen Meister der reifen Zeit, eine Giorgione, ein Titian, Paolo Veronese nicht stehen bleiben, aber hier eben ist es, wo noch einmal und in seiner ganzen Schärfe der oft dargestellte Widerspruch zu Tage tritt: sie bewegen sich in dem größten Theil ihrer Werke noch in den christlichen Stoffen, in welchen doch ihre wahre Stärke nicht zu suchen ist, da die innere fromme Wunderwelt des romantischen Gemüths nicht ihr Element sein kann. Nur nach zwei Richtungen können sie ihre Größe auf diesem Gebiet entwickeln. Die eine besteht in jener rein menschlich rationellen Auffassung der mythischen Stoffe, von der wir zu §. 695 gesprochen haben. Dieß ist eine höchst interessante Seite der Venetianer, es liegt etwas vom Geiste der Reformation darin,

Dürer scheint eingewirkt zu haben. Titian hat Christus mehrmals, am herrlichsten in jenem Bilde des Zinsgroschens, rein als einen Menschen hingestellt, der nur durch die höchste Wahrhaftigkeit und Lauterkeit ohne Heiligenschein ächt göttlich ist. Compositionen, wie jenes unsterbliche Werk der Grablegung, sind im Grund auch rein menschlich, die vielen Madonnen der Schule aber nur liebende, edle Mütter, denen der Ausdruck des ahnungsvollen Gemüths fehlt, den wir bei diesem Stoffe fordern. Dagegen wächst das christliche Ideal, und dieß ist die andere jener zwei Richtungen, insbesondere in seiner weiblichen Form unter gegebenen Bedingungen zu der Großheit, dem hohen Pathos einer antiken Gottheit hinan, wie in Titians Himmelsfahrt der Maria, in manchen Heiligen des Palma Vecchio. Nach der Antike weist nun überhaupt die festliche Sinnenfreude, die üppige und doch geistig erhöhte, edel pathetische Weltstimmung der Venetianer. Wir haben die Aufnahme dieses Gebiets zur Genüge besprochen und verweilen nicht weiter bei dem mit neuer Wärme durchströmten Olymp von Schönheit, der sich hier aufthut. Daß aber das eigentlich Mythische in ein willkührliches, oft dunkles Allegorisiren ausläuft, dieß ist, wo der classische Mythus doch eigentlich nicht mehr lebte, nur natürlich. Einen Theil ihrer weltlich freien Anschauung konnten die Venetianer nun wohl in diesen Rahmen stellen: die Bewunderung der schönen Form, die Sinnenfreude überhaupt ohne bestimmteres, real bedingtes Motiv. Aber das genügte nicht. Die Wirklichkeit, worin sich wechselseitig Alles real motivirt, war durch die Vollendung der Farbe gefordert. In der ganzen Grundstimmung, woraus dieselbe hervorging, waren alle Bedingungen für die endliche Schöpfung der rein sächlichen Zweige gegeben. Landschaft, Sittenbild, Geschichte: Alles ringt noch mächtiger, als bisher, an's Licht. Unter den drei Gattungen war aber das höhere, historische Sittenbild das eigentlich angemessene Feld. Für die Landschaft als selbständigen Zweig war es doch wirklich zu früh, die herrlichen Anfänge des Titian konnten daher nur Anfänge bleiben; für die Geschichte aber war der Geist des damaligen Venedigs immerhin zu sehr ein Geist des Genusses. Die rein geschichtlichen Bilder im Dogenpalast sind chronikalisch behandelt, es mangelt doch der Sinn für die wirkliche That, man zieht es vor, den Genius der Geschichte in Allegorien zu fassen, die keine Handlung fordern. Dagegen sehen wir die volle Macht des historischen Geistes im Porträt, und da doch die Stimmung nicht da ist, die unendliche Möglichkeit der geschichtlichen That, die aus dem so behandelten Bildniß spricht, in wirklicher Gestaltung auszuwickeln, so bleibt nur übrig, diese bedeutenden Menschen im Zustand edeln Genusses unter Culturformen darzustellen, die an sich schon großen, schwungvollen, erhöhten Styl zeigen. Nun aber leidet der festgehaltene Mythus nicht, daß dieser Zweig zur

reinen Existenz gelange, und so bleibt denn nur übrig, daß jener als Motiv, und zwar jetzt in einem viel loseren, dürftigeren Sinn, als früher, nämlich als bloßes Vehikel (§. 465), als Haken diene, um dieß höhere Sittenbild daran zu hängen. Zu dieser unwürdigen Stellung kommt es bei dem würdigsten Bestreben, wenn die zwei Stoffwelten den Widerspruch des gleichzeitigen Fortbestands behaupten. So muß denn eine Findung Mosis, eine Anwesenheit Christi bei dem Gastmahle des Levi, bei der Hochzeit zu Kana die Gelegenheit geben, die Pracht Venedigs, die Würde der Männer und die Schönheit der Frauen, die Pracht der Gewänder, Geräthe, Bedienung, Begleitung, Architektur in ihrem Glanz auszubreiten; nach Moses fragt man nicht, Christus selbst und sein Wunder werden kaum bemerkt. Uebrigens sind es auch die h. Familien und die sog. h. Conversationen, wo insbesondere jene herrlichen Männergestalten, die wir als Hauptstärke des italienischen Styls öfters hervorgehoben, ihre Stelle finden, und zwar schon bei den Bellini und den andern früheren Meistern.

Auch diese Blüthe welkt. Von Giorgiones Goldgluth der Localfarbe ist Titian zu der feineren Welt der Uebergänge, Brechungen, Töne, Paolo Veronese zum höchsten Rhythmus eines Farbenganzen bei vollendeter Nachbildung des Einzelnen, der Gewandstoffe u. s. w. fortgeschritten, Tintoretto zieht die Bravour M. Angelo's in der Zeichnung zu einer durch Beleuchtungs- und Schatten-Effecte sich selbst verdunkelnden Farbenfertigkeit herbei und mit Bassano sinkt diese Kunstwelt an der Schwelle des ländlichen Sittenbildes schwunglos zu Boden.

2. Der deutsche Styl.

§. 726.

Die deutsche Nation übernimmt vermöge ihrer geistigen Anlage die Ausbildung des ächt malerischen Styls, löst jedoch ihre Aufgabe während dieser ganzen Periode in unvollkommener Weise, indem zwischen dem Ausdruck tiefer Innerlichkeit und der nationalen Schärfe in Auffassung der Individualität, der liebevollen Aufnahme der Umgebung eine Härte und Unbewegtheit der Form stehen bleibt, welche wesentlich als Mangel an Plastik, aber in gewissem Sinn auch als eine falsche Plastik erscheint, die der früh entwickelten Farbenschönheit nicht erlaubt, sich nach allen Beziehungen geltend zu machen. Daher fehlt auch die Schutzwehr gegen den Abfall aus malerisch begründetem in unästhetischen Naturalismus. Der Bildungstrieb, der sich nicht in jene Mitte zwischen Inhalt und Form zu legen vermag, wächst als phantastischer Humor und reiches Ornamentspiel aus.

Wir nehmen die andern Völker diesseits der Alpen erst an den Puncten auf, wo sie für sich bedeutend werden; germanisch hätten wir zu sagen statt: deutsch, da wir in diesem Zeitraum die Niederlande mit dem eigentlichen Deutschland zusammenfassen, aber wir vermeiden dieß, weil es in eine Verwirrung mit derselben Beziehung führen würde, wie sie für eine besondere, historische Entwicklungsstufe des Styls aufgenommen ist, und behalten dabei im Auge, daß die ursprünglich Einem Volke gehörenden Stämme früher nicht getrennt waren, wie jetzt. Wo dagegen der eine dieser Stämme wieder besondere Wege gehen wird, werden wir ihn auch durch seinen besondern Namen unterscheiden.

Daß der deutsche Geist vorzüglich berufen war, das rein Malerische auszubilden, daß er aber große Lücken in der Lösung seiner Kunstaufgabe lassen mußte, ehe er das classische Formgefühl in einer Weise, wie dieß durch die Einflüsse aus dem Süden und Byzanz im früheren Mittelalter noch keineswegs möglich war, sich angeeignet hatte: dieß ist durch die §§. 354 und 463 hinreichend begründet. Der ästhetische Bruch zwischen Ausdruck und Form, der im Malerischen berechtigt, ja gefordert ist, mußte zuerst als ein Bruch auftreten, der überhaupt nicht ästhetisch ist. Der malerische Ueberschuß des Ausdrucks über die Form begründet eine gewisse Härte der letzteren, insbesondere im Sinn bedeutungsvoll unregelmäßiger Eigenheit der Individualität; aber nicht soll diese Härte das Maaß überschreiten, das wir ihr deutlich und bestimmt gesetzt haben, und nicht soll die Härte hart dargestellt werden. Zu dieser Unterscheidung vergl. auch §. 456 und 718; der erstere spricht von der ascetischen Formhärte des Mittelalters überhaupt, der letztere von einer Ueberwindung derselben, die allerdings eintrat: das war eben bei den Italienern, aber nicht bei den Deutschen.

Jene besondere Form, in welcher alle mittelalterliche Malerei als spezifisch religiöse das Gesetz des überwiegenden Ausdrucks erfüllt: die unendliche Innigkeit einer frommen Seele, mußte es vor Allem sein, was in der Auffassung, die von Hause aus streng malerisch war, sich noch mehr vertiefte, und zwar gerade durch die Wirkung eines Gegenwurfs, indem das Aeußere die schärfere Zusammenfassung der Natur und Eigenwilligkeit kund gab, welche, wenn sie überwunden werden soll, einen noch gesammelteren inneren Schatz der Liebe und Ehrfurcht voraussetzt. Dieß ist die bestimmte Art der Idealität, welche in diesem Styl als Gesetz herrscht, danach werden die Formen künstlerisch gewählt und es ist ganz unrichtig, als bezeichnendes Merkmal desselben den Naturalismus in dem tadelnden Sinne wahllosen Aufgreifens empirischer Formen hinzustellen. Hiemit haben wir bereits das andere Extrem ausgesprochen: der deutsche Styl als ächt malerischer ist unendlich individueller, als der italienische.

Man bezeichnet ihn nach dieser Seite gewöhnlich als vorzugsweise national, d. h. als einen Styl, der nationale Physiognomie und Körperbildung besonders sichtbar und durchherrschend darstelle. Dieß ist richtig, wenn man nicht übersieht, daß auch die italienische Malerei nationale Formen gibt, aber daß diese an sich, schon als Stoff, normaler, einer allgemeinen Schönheitslinie gemäßer sind, als die deutschen, daß also das Nationale hier nur darum schärfer hervortritt, weil es individueller ist, weil die Einzelnen in dieser Nation einander weniger gleich sehen, daß hiemit ein malerischer Trieb von Seiten der Kunst mit einer gegebenen Bestimmtheit des ihr vorliegenden Menschenstoffs zusammentrifft. Wie nun die Malerei hier bis in die Spitze der Individualität heraustritt, so hat sie auch und zeigt viel früher, als in Italien, den ächt malerischen Drang, den zunächst in der Persönlichkeit zusammengefaßten Inhalt auch in die Wirklichkeit der Welt herauszuführen, die umgebende Natur, künstlichen Raum, Geräthe, Nebenfiguren, die eine sittenbildliche Stimmung hinzubringen, zu öffnen und zu zeigen. Sie geht hierin weit über das Maaß hinaus, die Hauptfiguren sind dadurch beengt, werden zu klein und das Zurückbleiben im Verständniß des menschlichen Organismus hat in dieser Theilung des Interesses eine seiner Ursachen. Dieß erklärt sich aber auch hier zunächst daraus, daß jene Sphären, in welche die Figur gestellt ist, ihr Bett noch nicht in besonderen Zweigen finden können; wird in Deutschland das Verhältniß dieser Theile noch weit stärker verstellt, als in Italien, so beweist dieß nur einen noch stärkeren Drang zur Landschaft und zum Sittenbilde; das letztere namentlich auch dadurch, daß dieser Styl nicht ruht, bis er die mythischen Stoffe ganz und gar in die Trachten und sämmtlichen Culturformen der Zeit hineingestellt hat. Noch mehr: es wird mit einer (allerdings nicht allen Schulen gemeinschaftlichen, doch keineswegs auf die flandrische beschränkten) Ausführlichkeit in das Einzelne gegangen, die auch für Landschaft und Sittenbild, gewisse Formen des letztern ausgenommen, viel zu mikroskopisch ist. Auch hier darf man nicht an bloße Abschrift des Wirklichen, an ein extremes Gegentheil von sogenanntem Idealismus denken, vielmehr der staunenswerthe Fleiß dieses Eindringens ist Ausdruck derselben Innigkeit, welche die Wundertiefen des Gemüths aufdeckt: es ist jener ausgegossene Geist (§. 653), der auch das Müschelchen am Ufer und den Käfer und Grashalm mit der Sonne seiner Liebe bescheint und verklärt, aber das Verhältniß der Theile in einer Composition noch nicht abzuwägen weiß. Nun aber fehlt zwischen den beiden Extremen: jener Innerlichkeit und dieser Schärfe der Individualität und Ausbreitung des Umgebenden die Mitte; hier bleibt jene Kluft, die weit über den malerisch berechtigten Bruch hinausgeht. Auch die härtere Form des Aeußern mit der unflüssigeren und schrofferen Natur

der Stimmungen und Triebe, in die sie blicken läßt, kann und soll doch dem Geiste, dessen Aeußeres sie einmal ist, als flüssiges und geschmeidiges Organ dienen. Da aber eben sitzt der Mangel, da geht jenes Maaß des Plastischen ab, ohne das der ächt malerische Styl selbst durchaus unreif bleiben muß. Es herrscht ein völliges Unverständniß des Gesammt-Organismus der Gestalt; dürr, steif, hölzern, trocken scheint er zu knarren wie eine ungeölte Thür, wenn er sich im Dienste der Seele bewegen soll. Dieser tiefe Mangel weicht nicht, sondern setzt sich, wie wir sehen werden, in der Zeit der relativ höchsten Reife vollends als Manier fest und läßt nun das Eckige, Dornige nur in um so eigenwilligeren Ranken auswachsen. Bleibt nun die äußere Form und Bewegung in dieser Weise gebunden, so kann sich auch die Welt der Affecte nicht zu ihrem Reichthum entfalten; die Seele, die nicht über ihre Schwelle kann, die sich am eigenen Körper stößt, kann auch nicht als Leidenschaft herausströmen. Dort die Welle des Runden, hier die Welle der Leidenschaft: vor beiden scheint die winterlich eckige Natur des Deutschen eine wahre Scheue zu haben. Die Italiener sind nach der letztern Seite ungleich mehr malerisch. Doch wird dieser Mangel in der Zeit der großen Meister Deutschlands ungleich mehr überwunden, als der erstere. Trotz den großen Schwächen gibt nun aber jene Tiefe des Ausdrucks einer im innersten Mittelpuncte so abstoßend mangelhaften Kunstwelt dennoch die Großheit, die das Merkmal des Styls im intensiven Sinne des Worts begründet: ein feierliches „Stillesein vor dem Herrn" beherrscht das Ganze und gibt auch der armen Form Würde; ein tiefer Seelenschatz von Ehrfurcht legt sich als hohe, ernste Festlichkeit in die Bewegungen. — Daß diese in ihren Grundzügen durchaus malerische Auffassung zugleich ein ganz besonderer Beruf zur Farbe war, liegt in der Sache. Die Deutschen gehen hierin voran und erreichen mit raschem Schritte eine bewundernswerthe Höhe. Nur Eines kann unter den geschilderten Bedingungen nicht erreicht werden: die lösende, Umriß lockernde Wirkung der Farbe. Die Gestalten sind eigentlich so behandelt, als wagten sie keine schwungvolle, freie Bewegung, um ihren Umriß nicht zu zerbrechen, wie Einer wohl fürchten mag, die Beinkleider möchten ihm bersten, wenn er laufe oder springe. Hier tritt statt der fehlenden wahren eine falsche Art von Plastik ein: die Schärfe und Härte des plastischen Elements der Zeichnung ohne die Schönheit, welche aus dem Geiste der plastischen Auffassung fließt. In diesem Sinn ist auch die deutsche Malerei im Mittelalter noch zu plastisch. Schon zu §. 694, 2. haben wir dieser Erscheinung bei Anlaß der Skizze gedacht; sie erstreckt sich aber in die volle Ausführung hinein.

Nachdem wir nun vom Prinzip dieses Styls den Vorwurf des Naturalismus, den Begriff im tadelnden Sinne genommen, abgewehrt haben,

ist allerdings zu zeigen, daß derselbe zu einer Seitenthüre hereinbricht. Um die Terminologie genauer festzustellen, wiederholen wir, daß wir im Ganzen und Großen unter Naturalismus immer das schärfere Erfassen der besondern Zustände und Lebensbedingungen, ohne alle Beimischung von Lob oder Tadel, unter Individualismus ebenso das schärfere Erfassen der Züge des Einzelnen in ihrer Eigenheit verstehen. Naturalismus im gemeinen und tadelnden Sinne bezieht sich auf beide Seiten und bezeichnet ein wahlloses Aufgreifen der Formenwelt und eine Unterlassung des Rückführens der aufgegriffenen Formen auf solche, worin das Ideale mit jenem berechtigten Naturalismus und Individualismus sich in dem Maaße verbindet, das im Stylgesetz einer bestimmten Kunst liegt. Die Deutschen sind nun naturalistisch und individualistisch zunächst nur in dem Sinne, wie es der ächt malerische Styl verlangt. Allein wo das Steuer des organischen Formgefühls fehlt, da reicht jener Idealismus des tiefen, innerlichen Ausdrucks nicht hin, vor dem gemeinen Naturalismus zu schützen. So bricht denn, man weiß nie sicher, wann oder wo, der letztere herein. Neben würdigen, geistig sprechenden Formen und Köpfen die albernsten, gröbsten, geistlosesten roh aufgegriffen auf der Straße, ein deutscher Hausknecht als Apostel, ein Bauer als Heiliger; wo es absolute Personen, Gott Vater, Christus, Maria, Engel gilt, da geht denn dieß Fehlgreifen natürlich vollends bis zur gröbsten Naivetät fort. Es ist hier gemäß dem oben Gesagten ebenso von dem Gepräge der Zustände, Lebensbedingungen u. s. w., wie von eigentlichen Porträtzügen die Rede: wird z. B. Maria zur Nürnberger Bürgersfrau, so sieht man zugleich, daß eine bestimmte copirt ist. Die Deutschen sind nun also diesem Naturalismus nie ganz verfallen, aber in der vorliegenden Periode auch nie ganz entwachsen. Die Italiener dagegen verfielen zwar vorübergehend dieser Taktlosigkeit (namentlich die Paduaner, die früheren Venetianer), regelten aber rasch mit sicherem Gang ihr verirrtes Gefühl; was ihnen bei der weniger verwickelten Aufgabe ihrer Stylrichtung freilich auch leichter war.

Ein Rückblick auf die Lehre vom Komischen zeigt, wie natürlich im Gefühle dieses Bruchs und Widerspruchs zwischen Inhalt und Form der Uebergang in dieses Gebiet sein mußte. Nur ist auch hier zwischen freier Erzeugung einer ästhetischen Form und einer Flucht in dieselbe zu unterscheiden. J. Paul könnte ein viel größerer Komiker sein, als er ist, wenn er mehr Komisches und weniger komisch gedichtet hätte. Er absolvirt sich für eine tiefe Kluft in seiner Poesie durch wilde Schößlinge des Humors. Die deutsche Malerei schwankt, wie zwischen malerisch berechtigtem und unberechtigtem Naturalismus, so zwischen einem Humor, der motivirt ist (z. B. in der Charakteristik der Feinde Christi), und einem Humor, worin der Künstler das Mißverhältniß seiner Kräfte ironisirt: ein Bildungstrieb,

der sein organisches Bette nicht findet und sich daher seitwärts in phantastisch traumhaften Erfindungen und in einer, freilich nun höchst geistreichen, Welt von Arabesken abladet. Dieses wilde Ranken haben wir ähnlich in der späteren romanischen Architektur gefunden. In der Reformationszeit werden wir allerdings den Humor sich tiefer in der geschichtlichen Stimmung begründen sehen; hier war er vorerst als allgemeine Eigenschaft zur Sprache zu bringen.

§. 727.

Der neue Geist legt sich auch hier zuerst in die aus dem Alterthum überlieferten Reste plastischer Form und weiß, indem er dieselben in raschem Fortschritte mit innerem Leben beseelt, eine harmlos liebevolle Gemüthswelt mit der Rundung und fließenden Weichheit der Form zu verschmelzen, die sich zum Theil noch auf jene Erbschaft gründet. Die höchste Stufe in dieser Richtung erreicht die Kölner-Schule. Von jenem zwiespältigen Charakter (§. 726) ist noch nichts sichtbar. Allein in diesem, trotz der Wärme, die bereits das Colorit entwickelt, und trotz den ersten Ansätzen bestimmteren Individualisirens fast körperlos idealen Style, der des fruchtbaren Gegensatzes einer andern, mit männlicherem Geist in die Wirklichkeit greifenden Schule entbehrt, ist das ächt Malerische so schwach ausgebildet, daß er von einem folgenden, statt ihm ein Gegengewicht zu geben, verdrängt wird.

Wir eilen an dem Spätrömischen oder Altchristlichen, der Zeit der Geltung jener gesunkenen antiken Typen, welche nach Deutschland durch Carl den Großen verpflanzt wurden, so wie an dem Byzantinischen, das hier ebenfalls eindringt, mit der kurzen Bemerkung vorüber, daß ein Zug zum national Individuellen, Porträtartigen, so wie zur Arabeske schon in dieser frühen Zeit merklich hervortritt, und überblicken die Epoche des raschen Ansteigens bis in den Anfang des fünfzehnten Jahrhunderts. Die Fortschritte geschahen schneller, als in Italien; jene erste Strömung von Leben und Seele, von Affect, bewegter Gebärdensprache, Aufmerksamkeit auf Culturformen, welche in die erstarrten antiken Typen eindringt und den sogenannten romanischen Styl gründet, beginnt schon im Anfange des zwölften Jahrhunderts, während Duccio und Cimabue erst am Ende des dreizehnten und Anfang des vierzehnten auftreten; die zweite Stufe, neuerdings die germanische genannt, auf welcher die erschlossene Gemüthswelt des Mittelalters die Formen, worin zwar immer noch ein Rest antik plastischen Gefühls sich erhalten hat, tiefer, inniger beseelt, und welche in Italien durch die Schule des Giotto in Florenz und die Schule von Siena im vierzehnten Jahrhundert dargestellt wird, beginnt in Deutschland schon im

dreizehnten, erreicht aber ihre Höhe allerdings erst im Anfang des fünfzehnten. Verfolgt man nun diese Linie, deren zweiter Abschnitt am reinsten in der Kölner-Schule sich darstellt, bis zu dem Dombilde des Meisters Stephan, so glaubt man, es fehle nur ein Schritt, um eine Blüthe zu erzeugen, in welcher das Plastische und das Malerische ähnlich wie in Italien, nur mit mäßig erhöhterer Wärme des letzteren Elements, sich verbinden werde. Da ist noch nichts von dem Eckigen, das wir gewohnt sind als identisch mit der nordischen Malerei anzusehen; weiche Linie, Welle und Rundung der Form, fließendes Gewand ist aus der antiken Ueberlieferung mit zartem und harmonischem Gefühle bewahrt und für das neue Bedürfniß verwendet. Dieses geht auf den innigsten Ausdruck einer kindlich frommen Seele ohne jenen Bruch und Widerstand des Eigenwillens, von dem zu §. 726 die Rede gewesen; die reinste Holdseligkeit, Seelengrazie, nur naiver, deutsch herzlicher, als im entsprechenden italienischen Style, legt sich mit lieblichem Neigen und Beugen in diese harmonischen Linien. Es ist das im besten Sinn sentimentale, „frauenhafte" Ideal des Mittelalters; Hotho nennt treffend diese süße Bildung einen Styl der Seelenplastik. Die Farbe ist voll Licht und Schmelz, zur individuellen Bestimmtheit nationaler Gesichtszüge ein noch leichter Ansatz und ebenso schon die Neigung zu liebevoller Aufnahme des Anhängenden und Umgebenden sichtbar. Nach der Innigkeit des Ausdrucks betrachtet, ist nun dieser Styl ächt malerisch, wie der sienesische, dem er entspricht; nach der Weichheit und Rundung der Form aber ist er zugleich plastisch und die letztere Seite kehrt sich, wenn man ihn als Glied in der deutschen Kunstgeschichte faßt, hervor, weil hier sofort das Malerische in der äußersten Schärfe eintritt. In diesem Sinne des Plastischen ist er denn auch idealistisch zu nennen, weil er den tieferen Griff in die Realität, die schärferen Sonderzüge der Lebensbedingungen scheut und seine Gestalten wie luftige, reine Wesen in eine ideale Atmosphäre hineinstellt. Hier liegt denn auch sein tiefer Mangel; die Schönheit der Farbe ist da, aber es fehlt ihre modellirende Kraft, die Tiefe des Schattens, das Verständniß der Formenaufzeigenden Bedeutung des Lichts. Es fehlt aber auch in der Zeichnung das Verständniß der Form nach der Seite der Kraft und Bestimmtheit, es fehlt das Männliche, insbesondere ist das Bein nicht verstanden. Aller spezifisch fromme Styl kommt mit diesem Bewegungsorgane nicht zurecht, wie es noch heute bei allen spezifisch Frommen mit dem Setzen der Beine wunderlich bestellt ist. Stände nun diesem Styl in organischem Gegensatz eine Schule wie die des Giotto gegenüber, plastisch im Streben nach Bestimmtheit der Zeichnung, malerisch in der Entfaltung des Affects, der Bewegung, so öffnete sich die Aussicht, daß die Gegensätze in befruchtender Wechselwirkung fortschreiten werden; vermöge jenes seelenvollen Ausdrucks

in der weichen und runden Zeichnung würde es aber dabei bleiben, daß im Unterschied von Italien der ächt malerische Styl die erste, größere Rolle spielte und von einem entgegengesetzten zum sanfteren Adel der Form nun auch die Kraft derselben, die Energie, zum Lyrischen das Dramatische lernte und in sich aufnähme. Allein so ist es nicht; es bilden nicht etwa die Nürnberger mit ihrem schärferen Formsinn einen gleichzeitigen, ergänzenden, compacten Gegensatz, wie dort die Florentiner, sondern sie haben in dieser Epoche auch noch den milden, weichen Styl und nachher tritt, wie wir sehen werden, jene Eigenschaft nicht in der Weise hervor, daß sie mit diesem sich versöhnte. Und so, obwohl die bezeichneten Eigenschaften malerisch waren, wird dieser Styl, im Uebrigen plastisch ohne Kraft, von einem im engsten Sinne malerischen, der diesen Rest plastischer Schönheit, welcher sich da und dort noch regt, aber nicht zur rechten Zeit sich zu stärken gewußt hat, nothwendig verschlungen. Das Leibhafte dringt herein über die zarte, liebliche Geisterwelt, der es zu sehr an Fleisch und Knochen gebricht, um gegen die Herbe und Schärfe ihres Gegners zu kämpfen und ihm einen Theil ihrer Schönheit aufzunöthigen.

§. 728.

Der in §. 727 geschilderte Styl wird in Flandern durch den Erfinder der Oelmalerei, Hubert van Eyck und seinen Bruder Johann gegründet. Die Grundbedingungen des malerischen Verfahrens sind rasch zu großer Reife durchgebildet, die Sorgfalt der Ausführung ist miniaturartig. Die Schule schreitet auf der Grundlage treuen Naturstudiums fort in Richtigkeit der Zeichnung, Vollendung der Farbe, Vielfältigkeit des Ausdrucks, völligem Hereinrücken der mythischen Stoffe in die Wirklichkeit, aber der nothwendige Schritt zu neuer, tieferer Aneignung des antik plastischen Formsinns bleibt aus und so verstärken sich im Fortschritt auch alle Mängel dieses Styls; insbesondere dringt das Eckige in die Zeichnung ein.

Die Entdeckung oder entscheidende Verbesserung des Oels als Bindemittels ist das technische Motiv, wodurch die Malerei so rasch erstarkt und so früh (schon im Anfang des fünfzehnten Jahrhunderts) diese wunderbare, farbenglühende, krystallisch gebildete Blume treibt. Der Drang zur Wirklichkeit, zum vollen Scheine ruft mit der Herrlichkeit und Intensität der Farbe schnell die Modellirung, die Linear- und Luftperspective, das Studium der Reflexe, Spieglungen, der Geheimnisse des Incarnats zur Reife. Wir haben den innern Geist, Auffassung, Styl nicht weiter zu schildern, sondern nur einzelne Züge zu dem gegebenen Bild hinzuzufügen. Hubert hat bekanntlich noch weichere, rundere, breitere Formenbildung,

doch nur theilweise, in den mehr statuarisch behandelten Figuren, er selbst geht schon zu der Schärfe der naturalistischen und individualisirenden Behandlung fort, die aber allerdings Johann noch weiter treibt. Dieser vorzüglich führt die Härte des Bruchs auch in die Faltengebung hinaus und begründet den eckigen, winklichen Faltenwurf, der, ein treuer Widerschein der Tendenz zur Ecken- und Spitzenbildung in der Baukunst, von nun an bleibt. Die Herbe der Charakterbildung geht aber noch nicht so weit, wie nachher in den deutschen Schulen und die Phantastik des Humors beschränkt sich bei den weiteren Meistern, wo sie eintritt, auf die Teufelsfratzen. Die Composition, bei Hubert noch mehr symmetrisch, architektonisch, durch symbolischen Mittelpunct bedingt, entfaltet sich naturgemäßer, reicher, bleibt aber im Vergleiche mit den Florentinern des fünfzehnten Jahrhunderts immer gebunden. Kühnere Befreiung derselben erlaubte schon die unendliche Sorgfalt im Einzelnen nicht. Jetzt nämlich steigert sich dieß liebevolle Eingehen, das schon in der Kölner-Schule begann, bis zu jener mikroskopischen Behandlung, von welcher zu §. 726 die Rede gewesen ist. Man erkennt daran den Ursprung des ganzen Styls aus der Miniatur-Malerei. So konnte bei der Verbreitung desselben allerdings nicht fortgemalt werden, da würde man nicht fertig. — Die Fortschritte durch die Schüler, namentlich Roger von der Weyden, Hans Memling, bezeichnet in der nöthigen Kürze der §.; es sind Fortschritte nach allen Seiten und die Schule leistet, da sie durch keine gegenüberstehende ergänzt wird, ungleich mehr, als die umbrische, in Mannigfaltigkeit der Charaktere, Bewegungen, Seelenzustände, figurenreicher mythischer Handlung, Durchbildung der Farbe zum reinsten Schmelz, Sättigung, Bewältigung ihrer Stoffartigkeit bis zum Verschwinden jeder Spur der Pinselführung. Das Alles führt jedoch immer nicht zur Lösung des Formensinns; er bleibt gebunden. Das Naturstudium fehlt nicht, aber das Studium der Antike, oder, wenn man will, das Naturstudium an der Hand der Antike. Hier bleibt ein Masaccio aus, der nicht nur richtig, sondern schön modellirt und das schön Modellirte in freie und schöne Bewegung setzt, indem er sowohl die Antike, als die Natur befragt, hier überhaupt eine florentinische Schule. Die flandrische hat wohl einen Theil dessen, wodurch diese sich hervorthat: die Sicherheit der Zeichnung, die Ausbildung jener Grundmomente des technischen Verfahrens, die Charakteristik, Bereicherung des Ausdrucks, Ausdehnung der Handlung, und sie hat noch mehr, denn die Oeffnung der Landschaft, die Einführung des Sittenbildlichen, des Historischen verdanken die Florentiner zum Theil selbst den Flandrern; aber die Florentiner haben das Alles auf Grundlage des plastischen Sinnes und der fehlt diesen Niederdeutschen. Es bewährt sich, was wir schon zu §. 726 angedeutet haben: jene Nachwirkung des ersten Einflusses

antiker Form, wie sie in der Kölner-Schule noch sichtbar ist und wie sie selbst bei Hubert anfangs noch zu Tage tritt, hatte nicht hingereicht; ein neuer, tieferer Trunk aus der Quelle that Noth, der schwerfälligen deutschen Natur doppelt Noth, und er blieb aus. Wohl zu bedenken ist freilich, daß die Verschmelzung unendlich schwerer sein mußte, wo das Malerische in solcher Strenge Prinzip war. Die Gegensätze stehen hier auf ihrer Spitze; der Uebergang vom einen zum andern, das Amalgam, das ein Drittes aus beiden bilden soll, ist keine einfache Aufgabe, sondern eine weitschichtige und von langer Hand; vorerst konnte jenen haarscharfen Individualisten das Prinzip des directen Idealismus nur etwas völlig Fremdes sein, für das sie kein Organ hatten. Nur auf gewissen Puncten gieng der rundere Fluß und die gelöstere Anmuth der Form auch ihnen nie ganz aus: das ist insbesondere die Darstellung weiblicher Seelenschönheit, vor Allem in den Madonnen. Hier blieben sie idealer und ein Memling bezaubert so tief und innig, als ein Pietro Perugino.

§. 729.

Der bestechenden Kraft, womit dieser Styl sich über Deutschland ausbreitet, kann die Erinnerung plastischer Formen und der offnere Sinn für dieselben, der sich namentlich im Süden in einer breiteren, runderen, fließenderen Darstellung kund gibt, nicht widerstehen; die miniaturartige Behandlung wird aufgegeben, aber nun die Schärfe der Charakteristik bis zur Ueberladung phantastischen Humors und die Härte des Umrisses noch mehr in das Eckige getrieben.

In Köln, Westphalen, Franken, Schwaben sehen wir überall jenen Styl, der im Zuge schien, die altchristliche Reminiscenz der Antike, den weicheren Fluß der Form fortzubilden, plötzlich abgebrochen und nur, wie bei den Niederländern selbst, in das Gebiet des weiblichen Ideals gerettet, während die Männerwelt immer knorriger, zackiger, naturalistischer im gemeinen Sinne wird und die Verzerrung sich vorzüglich auf die Widersacher Christi wirft. Die Nürnberger hatten in ihrem nüchternen, heiteren, schlicht bürgerlichen Sinne, der mit scharfem Auge auf die Form gerichtet war, etwas von den Florentinern, aber H. Wohlgemuth übt nur eine schwankende Reaction vom Boden jenes runderen Formensinns und gerade in seiner Schule wird der knorpelige Absprung des Umrisses, die Caricatur des Bösen recht zur stehenden Gewohnheit. Am stärksten ist der Sinn für die Welle der Schönheit in den süddeutschen Malern und er verbindet sich mit einem ungleich blühenderen Farbensinn. Hans Holbein (der Vater), Martin Schön, Zeitblom bewahren eine milde Anmuth, eine edle Würde und feierliche Hoheit, die tiefe Empfindung legt sich offen

und heiter in breitere vollere Form, während eine durchgefühlte Farbe, die öfters selbst der venetianischen morbidezza im Fleisch nahe kommt, den warmen Lebenssinn ausspricht; aber wie ein Dämon bricht doch auch bei ihnen überall wieder das Formlose mit seinen Ecken, Zacken und Grillen durch. Es geht dieß ganz in das Widerliche; Zeitblom z. B. hat würdige und schön angelegte Köpfe, aber ihn plagt der Kobold, eine höchst alberne Anschwellung der Nasenwurzel stehend anzubringen, ja es kann ihm einfallen, auf allen Feldern eines Hochaltars rothe Nasen mit Consequenz durchzuführen. Neben edlerer weiblicher Form spreizt sich, wo eine troz dem eckigen Gefälte ernst und voll entwickelte Gewandung sie nicht deckt, die männliche Gestalt in den Schulen aller Orten wie ein hölzerner Sägebock. Große Physiognomiker sind sie Alle; dieser Zug ergibt sich zwar aus der allgemeinen Charakteristik des deutschen Styls, aber wir müssen ihn hervorheben, um ihn im Folgenden mit verstärktem Accent wieder aufzunehmen. Uebrigens gehen auch die süddeutschen Meister zur komischen Lösung des Widerspruchs fort und übertreiben das Komische in jenen Feinden und Peinigern Christi zur Verzerrung.

§. 730.

Am Ausgange des Mittelalters erwächst auch in Deutschland eine Blüthe, welche vollendet zu nennen wäre, wenn nicht der unästhetische Bruch zwischen Inhalt und Form auch jezt ungetilgt bliebe, ja gerade vielmehr als Manier sich festsetzte, während jene Lösung durch das Komische (vergl. §. 726), nun genährt durch die Stimmung der Zeit, eine Fülle reicher, aber auch grillenhafter Erdichtungen der Phantasie und des Humors erzeugt. Der eindringende Humanismus wirkt nicht nach der ästhetischen Seite, die Reformation entzieht der Kunst den größten Theil des Mythenkreises und schließt doch die ursprüngliche Stoffwelt, auf welche die deutsche Malerei durch ihren innersten Charakter, durch den nun in seiner ganzen Reinheit sich bewährenden Geist schlichter Treue und Wahrhaftigkeit besonders nachdrücklich berufen ist, nicht unmittelbar in entschiedener Weise auf.

Der italienisch plastische Styl hat in dieser Periode, die zu den geistig fruchtbarsten Momenten der Menschheit gehört, ein Höchstes, ein Absolutes erreicht, der malerisch deutsche nicht; denn jener hat sich das Maaß des Malerischen angeeignet, dessen er fähig ist und bedarf, dieser hat sich das Maaß des Plastischen, das ihm noth thut und das er erträgt, nicht angeeignet. Jener zeigt daher einen wirklichen Abschluß, dieser weist im beziehungsweisen Abschluß hinaus auf eine Zukunft, wo die tiefe, aber grobe deutsche Natur nach einem langen, schweren Durch-

bringungsprozeß das classische Bildungsferment in sich aufnehmen wird. Der Humanismus wirkt mehr ethisch, als künstlerisch; die Fabeln des Alterthums erfreuen wohl, bilden aber das Schönheitsgefühl nicht und nähren die Liebe zur Allegorie, die jetzt recht aufkommt und die Erfindung befruchtet, ohne zum qualitativ Schönen zu führen. Wahrhaft naiv sind bekanntlich die mit classischen Namen getauften Studien Dürers und L. Kranachs nach dem Nackten. Die räumliche Ferne der Antike und der italienischen Kunst bringt auch äußerlich ein Hinderniß hinzu. Der Fall in den gemeinen Naturalismus findet auch jetzt keinen Damm; ein Albrecht Dürer ist darin so haltlos, als die Meister des fünfzehnten Jahrhunderts, und stellt die gemeinsten, albernsten Köpfe neben die charaktervollsten. Das Komische findet nun bestimmtere Nahrung durch den Humor der Zeit, der die Illusionen und Vorrechte des Mittelalters zersetzt und verlacht, zugleich aber allgemein sich zum erstenmal ein deutliches Bewußtsein von den Widersprüchen des Lebens gibt. Wir befinden uns nicht mehr ferne von Fischart. Aber dieser Humor bedarf ebenfalls formelle Durchbildung und hat sie noch nicht. So schlägt er denn gerade jetzt recht in Phantastik aus, sei es in Erfindungen der eigentlichen Kunst, sei es im Zweige des Ornaments und der Arabeske. Er paart sich wie bei Dante mit dem Gespenstischen, traumhaft Schauerlichen. Wir erinnern an Dürers Holzschnitte zur Offenbarung Johannis, seine Composition: Ritter, Tod und Teufel und And., an seine von Erfindung sprudelnden Randzeichnungen, an die mährchenhaft wundersamen Compositionen L. Kranachs, an die Todtentänze, besonders H. Holbeins, an die immer noch beliebten Caricaturen der Widersacher Christi bei Allen. Es ist immer der deutsche Geist mit seinem tiefen Berufe zur Komik, mit seiner tiefsinnigen Traumwelt und mit seinem Eigensinn, die edelsten Kräfte da walten zu lassen, wo sie nicht hingehören, und eine Fülle von Leben in phantastische Ranken zu treiben, statt als organischen Bildungstrieb im Mittelpuncte der Kunst wirken zu lassen; es ist die Absonderlichkeit, die „Schrulle", die wir so schwer los werden. Was nun aber früher nur ein ungeläutertes Fühlen war, das wird, da der Geist zu sich kommt und doch nicht in die Zucht der reinen Form genommen wird, nun erst eigentlich Manier. Dieß gilt vom Style ganz allgemein und abgesehen von besondern Einfällen und Erfindungen; die knorrigen Ausbiegungen der Linie in der Zeichnung menschlicher Gestalt, die unmotivirten Nester und Knäuel eckig geknitterter und fahrig aufgerollter Falten werden bei vollkommenem Können, höchster Meisterschaft der Zeichnung jetzt aus Grille, aus Caprice beliebt.

Die Reformation ist im zweiten Theile des Systems mehrfach besprochen. Wirft man die Schuld der Stockung, welche nun bald in der deutschen Kunst eintrat, auf sie, so ist, sofern der Vorwurf sich auf die

Verstopfung einer reichen Stoffquelle beziehen soll, nur zu antworten, daß nicht zu viel, sondern zu wenig reformirt worden ist. Der Theil des Mythus, der stehen blieb, war zu arm für die Kunst. Nationale Auffassung desselben, wie wir solche bei den Venetianern erwähnt haben, dringt im Einzelnen gewaltig durch, wie in A. Dürers vier Aposteln, allein von keiner andern, reicheren Stoffquelle getragen, kann sie aus diesem Gebiete nur vereinzelte, geringe Nahrung ziehen. Und doch reicht der Rest von Mythus hin, noch immer die ursprüngliche Stoffwelt zu versperren. Es ist mehr, als einmal, ausgesprochen, daß die deutsche Malerei noch ungleich stärker, als die zur Reife gelangte italienische, zu dieser Welt hindrängte; wir heben nur noch ausdrücklich den Geist der schlichten Wahrheit heraus, der ihren innersten Kern, wie überhaupt den Kern des deutschen Geistes, bildet. Die deutsche Natur ließ sich nicht länger von dem ästhetischen Pathos der romanischen Kirche blenden, sondern zerriß mit gesund grober Täuschungslosigkeit den prachtvollen Schleier. Diese Täuschungslosigkeit, Scheinlosigkeit war an sich nichts weniger, als Feindschaft gegen den freien Schein der Kunst, wohl aber widerstrebte sie mit vollem Rechte der mythischen Kunst und mit halbem Rechte dem idealen Pathos des plastischen Kunststyls. Sie spricht mit einer kerngesunden, tief lauteren Ehrlichkeit, einer rührenden Treue aus den Werken der großen Meister. Sie führte insbesondere zu einer Komik, die wohl von jenem phantastischen Schößling zu unterscheiden ist, zu einer Komik, wo sie hingehört, einer gemüthvollen, behaglichen Darstellung der lieben, derben Natur, die dem Schnürbande, der geistlichen und weltlichen Aristokratie des Mittelalters entwachsen ist und gelegentlich mit cynischem Bauern-Lärm sich's wohl sein läßt, vergl. §. 369. 471. Da war denn namentlich das gröbere, das gemüthliche, das komische Sittenbild gegeben, und doch kann es noch immer nicht zum Dasein als selbständiger Zweig gelangen. Es tritt nur vereinzelt in Handzeichnung, Kupferstich, Holzschnitt als ungetheiltes Ganzes auf, im Allgemeinen schließt es sich auch jetzt noch an den mythischen Stoff und vernürnbergert die Studirstube des h. Hieronymus, die Werkstätte Josephs. Auch die geschichtliche Malerei ringt ebenso vergeblich zum Dasein, alle Versuche bleiben vereinzelt. Ein L. Kranach mit seiner tiefwahren Charakter-Zeichnung findet keinen Stoff, sie zur dramatischen Handlung zu entfalten, und begnügt sich mit Gruppen-Zusammenstellungen der Reformatoren: das Historienbild tritt theologisch auf, wie die Reformation sich in das Theologische verengte. — Gilt aber jener Vorwurf der Reformation als einer Bewegung der Geister überhaupt, so enthält er ein richtiges Urtheil, das kein Vorwurf ist. Der Bruch mit dem Mittelalter forderte eine Energie des sittlichen Geistes, neben welcher das interesselose Form-Interesse des Schönen nicht blühen,

nicht schwunghaft leben konnte. Aufgeschoben war allerdings nicht aufgehoben. Aber die Kämpfe der Reformation mit dem Wahn und mit der Verstockung im Haupte des Reichs, das die Aufgabe der Zeit nicht begriff, kosteten Deutschland sein Glück und als es Zeit war, daß die ethische Krisis ästhetisch nachwirke, war die reale Grundbedingung aller Kunst, Wohlstand, Lebensfreude, Nationalgefühl dahin. Darum war aufgeschoben auf sehr ferne Zukunft aufgeschoben. Auf die speziellen Hindernisse, Mangel an wirklicher Kunst-Unterstützung, großen Aufträgen, namentlich zu Werken der Wandmalerei, deren Wichtigkeit für die plastische Hebung des malerischen Styls wir erkannt haben (§. 693), die Einwirkung der technischen Erfindungen, die eine Fülle von Geist in die Illustration und Skizze ableiteten: auf dieß und Anderes kann hier nicht näher eingegangen werden; die letztere Erscheinung ist zu §. 694, 2. erwähnt.

§. 731.

Was auf der Grundlage meisterhafter Technik zur Höhe geführt wird, ist vor Allem die Physiognomik und Charakterzeichnung, was getilgt wird, der Mangel an Feuer und Bewegung. Während Albr. Dürer, ein Denker der Kunst, wie Leonardo da Vinci, voll Reichthum der Erfindung, Tiefe des Gedankens und Gefühls, Tüchtigkeit und Wärme des Gemüths, hierin Bahn bricht, Luc. Kranach mit schlichterer Naivetät folgt, tritt in Hans Holbein ein Künstler auf, der, noch feinerer Physiognomiker, wärmerer Colorist, als Dürer, sich durch eine in der deutschen Malerei bis dahin einzige Reinheit des Schönheitssinns auszeichnet und den ersten großen Schritt thut, den italienisch plastischen Styl mit dem deutschen zu vermählen, aber auf eine über die Natur beider Richtungen höchst belehrende Weise zwischen beiden schwankt.

Der §. schickt voraus, was den großen Meistern gemeinsam ist. Wir verweilen nicht bei der Vollendung der Technik an sich, der nur die liebevolle, wahrhaft fromme Innigkeit des Fleißes gleichkommt. Die Physiognomik ist der tiefsten Bewunderung werth; sie übertrifft als Hauptstärke des streng malerischen Styls die italienische; getragen ist auch sie von der Reife, Tiefe, Gründlichkeit des Blicks, die in der meisterhaften Ausübung der blühenden Porträtmalerei großgewachsen. Die Affectlosigkeit und Bewegungslosigkeit der flandrischen Schule war zum Theil schon von den deutschen Meistern und Schulen der Uebergangszeit gebrochen, aber jetzt erst fährt das volle Feuer der aufgeregten Zeit in die schüchternen Glieder der Kunst und bewegt sie leidenschaftlich, doch ohne die Bewegung zu veredeln und ohne sie in rein menschlicher Handlung schwunghaft dramatisch zu verwenden. — Der Umfang unserer Aufgabe verbietet

uns, die Charakteristik Dürers und L. Kranachs, die der §. gibt, weiter auszuführen; nur bei Hans Holbein (dem Jüngsten) müssen wir verweilen, weil seine Erscheinung für den ganzen Grundgedanken dieses Abrisses der Geschichte der Malerei von der tiefsten Wichtigkeit ist. In ihm war etwas von Raphaels, von Göthe's Geist und in ihm zugleich die ganze Schärfe, täuschungslose Wahrheit, unbestechliche Belauschung des Wirklichen in den sprechenden Zügen seiner unerbittlichen Realität, in ihm warmer Farbensinn und harmonischer Formensinn; in ihm konnte der Nation ein Shakespeare der Malerei, geläutert an Sophokles, erstehen. Er hat schon in seinen frühen Werken Figuren von einer Reinheit, einem gelösten, freien, entschlossenen Wurf, welche ganz modern gemahnen, als gehörten sie einer Zeit, wo die nordische Kunst durch die Alten und die Italiener sich von ihrer Gebundenheit befreit hat. Er kannte die Italiener, Mantegna, Leonardo da Vinci, Raphael. Nun aber erwäge man bestimmter, was wir schon zu §. 728 berührt haben: ein dem innersten Wesen nach entgegengesetzter Styl ist in Deutschland ohne alle Rücksicht auf den plastischen, italienischen vollkommen reif geworden, hat nicht in organischem Fortgange schrittweise von diesem sich angeeignet, was noth that; nun, ganz für sich erstarkt, öffnet er das Auge und findet den entgegengesetzten Styl, das Erzeugniß eines grundverschiedenen Naturells, ebenfalls völlig erstarkt und reif. Da wird er sich im Gefühle der unendlichen Schwierigkeit einer Verschmelzung entweder spröde gegen ihn abschließen, und so that Dürer, oder er wird in eine Schwankung gerathen, worin er bald ein Stück des andern Styls äußerlich in ein Ganzes der eigenen Auffassung hineinstellt, bald mit vollen Händen und gänzlicher Selbstentäußerung in jenen hineingreift, bald ihn wieder wegstößt und ganz den eigenen, aller plastischen Schönheit fremden Wegen nachgeht, kaum ein einzigesmal aber ihn organisch im Ganzen eines Kunstwerks mit den Formen des eigenen Styls verschmelzt. So verhält es sich mit Hans Holbein. Das eine Mal findet man bei ihm zwischen hart und scharf naturalisirten und individualisirten, ächt deutschen Figuren einzelne in der generalisirenden Schönheitsnorm der Italiener gehalten; man fühlt, daß diese neben jenen flach, abstract ideal erscheinen, man fühlt, wie schwer es war, abzuwägen, wie viel denn nun von dem einen, wie viel von dem andern Styl zur richtigen Mischung eines neuen, dritten sollte gezogen werden; das andre Mal erscheint er in allegorischer Composition ganz wie ein Giulio Romano; jetzt wirft er die plastisch geläuterte Form wieder ganz über Bord und tritt als haarscharf eckiger deutscher Physiognomiker an uns; einmal aber weiß er ein Ganzes, und zudem aus lauter Bildnissen componirt, in der wundervollsten Verschmelzung der gegensätzlichen Style durchzuführen und erwärmt zugleich das innerste Herz, den Menschen im Menschen, durch die reine

Menschlichkeit, in welche er einen kirchlich mythischen Stoff umsetzt: so in der herrlichen Gruppe der Madonna und der Bürgermeisterfamilie in Dresden. Aber er kann auf diesem Wege nicht fortgehen, die Nation, die Zeit trägt ihn nicht, die erforderlichen Zweige der Kunst sind noch nicht reif zum Ausschlüpfen und so wirft er sich mit seiner plastisch geläuterten Physiognomik zuletzt ganz auf das Porträt; von dieser Seite haben wir die wunderbare Natur des Mannes schon zu §. 708 besprochen. — H. Holbein steht allerdings nicht ganz allein; in der fränkischen Gruppe der Schüler Dürers und verwandter Richtungen leuchtet M. Grünewald mit seinem tieferen Gefühl der Grazie hervor, in Ulm eignet sich der offene, milde M. Schaffner italienischen Zug der Zeichnung an, der Gmünder Hans Baldung Grien zeigt vollere Formen und Kenntniß des Correggio; allein auch diese Männer stehen vereinzelt und der Sinn für die gereinigte Form hat in ihnen weit nicht die Kraft und Fülle wie in H. Holbein. So bleibt es dabei, daß es für eine wahre innere Verschmelzung des nöthigen Maaßes plastischer Schönheit mit dem streng malerischen Style zu spät und zu früh war. Unter wachsender sittenbildlicher Behandlung der religiösen Stoffe sehen wir auch am Niederrhein seelenvolle Empfindung mitten in scharf individueller Umgebung sich in anmuthvollere Form kleiden; wir erinnern an den Kölner Meister vom Tode der Maria (sonst mit Schoreel verwechselt) und Andere; besonders interessant aber wendet sich die Sache in den Niederlanden, was zum Schluß noch ausdrücklich hervorzuheben ist.

§. 732.

Zwei bezeichnende Erscheinungen treten als Ausläufer dieses Zeitraums in den Niederlanden hervor: die ersten Uebergänge zum reinen Sittenbild und zur Landschaft, zugleich aber statt einer organischen Fortbildung jener Einflüsse des italienischen Styls eine völlig unfreie, des eigenen Geistes sich entäußernde, leere Nachahmung seiner Formen.

Nicht eine letzte große Blüthe, die gewaltig auf ein neues Ideal hinüberweise, wie die venetianische Schule, bildet die in das sechzehnte Jahrhundert tiefer hineinlaufenden Schlußpuncte dieser Periode der deutschen Malerei. Eine solche hätte ja nur in einer entschiedenen, schwunghaften Wendung zu dem sogenannten Profanen und in einer Läuterung des Styls zu reinen Formen bestehen können. Jene Wendung tritt noch nicht ein, aber vereinzelte merkwürdige Uebergänge, und zwar da, wo später die betreffenden Zweige zuerst aufblühen sollten: in Flandern und Holland. Merkwürdiger Weise wirft ein und derselbe Künstler, der im

Kirchenbilde noch voll tiefen Gefühls ist, der zugleich anfängt, die Gestalt aus jenem falschen Verhältnisse, worin die malerische Umgebung einen zu großen Theil des Interesses ihr entzog, abzulösen und für sich als einen Gegenstand reinen Formstudiums zu behandeln, Qu. Messys, zuerst das Sittenbildliche aus der Verbindung mit dem Mythischen heraus und stellt es nicht nur selbständig, sondern auch, wie dieß nach unserer früheren Bemerkung bei so manchem Andern, was die frühern deutschen Maler Aehnliches componirten, nicht der Fall war, in völliger Farben-Ausführung hin. In Holland nimmt Lucas von Leyden die entschiedene Wendung nach dem Sittenbilde, doch ebenfalls mehr als Kupferstecher. Später ringt in kindlichem Gewande die Landschaft zur Selbständigkeit; ein Patenier, Herry de Bles überliefert diese Anfänge den Holländern des siebzehnten Jahrhunderts zur Fortbildung. — Höchst belehrend aber ist die andere Erscheinung: sie bewährt vollends, was wir von der tiefen Schwierigkeit der richtigen Aneignung des Italienischen gesagt haben. Man wollte daraus recht Ernst machen und statt einer Verschmelzung entstand eine Entäußerung dessen, was der deutsche Styl tief berechtigt Eigenes und Großes hatte, eine Aneignung des Fremden ohne dessen Seele und Größe, ein lebloser Idealismus der Form. Die Mabuse, die Bernhard van Orley, Coxcie, Schoreel, Hemskerk waren keine schlechten Talente im streng malerischen Style gewesen, aber in der Schule der Italiener werden sie leere Formalisten; sie werfen die scharfe Naturtreue und Physiognomik weg, weil ihr die Schönheit fehlt, und ergreifen die Schönheit ohne Lebenswärme. Diese Verirrung bezeichnet nach der einen Seite das Ende unserer Periode, nach der andern ist sie die negative Vorbedingung der großen Entwicklungen der folgenden. So werden wir sie wieder auffassen.

γ. Die moderne Malerei.

§. 733.

Italien tritt an den Anfang der Geschichte der modernen Malerei mit einer neuen Lebensregung, welche ein Bild und Vorspiel der künftigen Gegensätze und Entwicklungen darstellt. In der Auflösung sucht der Eklekticismus den reinen Styl zu retten und begründet die akademisch correcte Kunstbildung; ihm wirft sich der Naturalismus entgegen, führt das Malerische in der Form leidenschaftlich großartiger Wildheit ein und eröffnet das selbständige Sittenbild und die Landschaft. Die letztere wird von bedeutenden französischen Talenten im Sinne des hohen Styls zur heroischen Form ausgebildet.

Die italienische Kunst hat eine solche Stärke normaler Lebenskraft, daß sie an der Schwelle des eigentlich Modernen, am Ende des sechzehnten und Anfang des siebzehnten Jahrhunderts, noch einen bedeutenden Sprossen treibt und vorbildlich das Thema hinstellt, das von nun an auf höheren Stufen, in verschiedenen Formen durchgespielt wird. Der plastische Styl nämlich, an und für sich schon der Träger der Disciplin für den malerischen, muß sich jetzt mit einem neuen Momente verbinden: er muß sich aus dem Verfalle, der Willkühr, der Manier — die wir nicht weiter schildern — aufraffen und daher auf ein förmlich geregeltes Kunstbewußtsein, auf Methode im Unterricht gründen: er wird akademisch (vergl. §. 522). Das Akademische mit seinem Guten und seinem Uebeln (dem Formalismus und Mechanismus) ist bereits durch und durch modern. Dem Inhalte nach sind die Begründer dieser neuen Form, die Caracci in Bologna, Eklektiker. Freilich ist dieß nicht abstract zu nehmen: ein Auszug der Vorzüge aus den verschiedensten Meistern und Schulen wird zwar als Ideal hingestellt und daraus muß eigentlich ein todtgebornes, schattenhaftes Product entstehen, aber das Leben läßt sich nicht zerschneiden: auch diese formalistischen Idealisten haben Theil an dem kräftigen Naturalismus, der gleichzeitig in Italien auflebt und sich ihnen entgegenwirft; es fehlt den Restauratoren, die nicht nur in Bologna, sondern in mehreren Städten Italiens auftreten, neben der marklosen Sentimentalität, die aus den correcten Formen spricht, doch in vielen ihrer Werke keineswegs an Fülle und Wärme des Lebens. Trotzdem müssen die Gegensätze für den Begriff klar geschieden werden. Dem Stoffe nach ist der Eklekticismus wesentlich noch mythisch und allegorisch, nur in der Landschaft zerfließt auch nach dieser Seite der Gegensatz der Richtungen: Annibale Caracci und Dominichino ergreifen diesen Zweig, auf den wir jedoch erst bei der entgegengesetzten Gruppe eingehen. Diese wirft denn gegen die Kälte und Abstraction der Eklektiker den Naturalismus als Prinzip auf. Mit diesem Worte verbindet sich nun ein neuer Begriff. Bis jetzt haben wir unter demselben zunächst eine berechtigte Seite des ächt malerischen Styls, dann aber auch eine Verirrung desselben, ein wahlloses Aufgreifen gemeiner empirischer Formen verstanden. In diesen italienischen Naturalisten tritt nun allerdings das Malerische mit einer Gewalt und Ausdrücklichkeit auf, wie bis dahin in Italien noch nie; aber es tritt nicht rein auf, der Naturalismus greift nach gemeinen Formen. Das Neue jedoch besteht darin, daß dieses Aufgreifen nicht in naiver Weise geschieht, wie wir es bei den Deutschen fanden, sondern prinzipiell als Losungswort in der Oppositionsstellung gegen eine frostige Stylregel und ihren Schulzwang. Es ist ein grundsätzlich styloses Verfahren, das die rohe, die wilde, gemeine Natur mit kecker Faust dem

hohlen Ideal entgegenwirft. Eigenthümlich verwickelt sich nun der energische Drang zum ächt Malerischen, der dieser zur Maxime erhobenen Verwilderung zu Grunde liegt. Er äußert sich namentlich in der leidenschaftlich bewegten Stimmung und ihr entsprechend im Colorit. Dieses hatte seit dem beginnenden Verfalle mit den Effecten der starken Schattenmassen im Gegensatze gegen grell einfallende Lichter geprahlt; das nehmen die Naturalisten von den früheren Manieristen auf und verwenden es, namentlich ein Caravaggio und Ribera lo Spagnoletto, für jene Stimmung, die besonders unheimliche nächtliche Scenen liebt; allein im Verlaufe erwirbt sich diese Gruppe, vor Allen Salvator Rosa, das Verdienst einer hohen Durchbildung des Colorits im besten künstlerischen Sinne des ächt Malerischen. Die Wildheit der Formengebung geht nun zunächst in demselben Zuge, sie ist ein Mißbrauch der Freiheit, die das Malerische von der strengen Linie der Schönheit entbindet; allein es ist darin doch gar nichts von jener Art der Formlosigkeit, die den Deutschen anhieng; vielmehr zeigt sich darin ebensosehr ein verwilderter plastischer Sinn. Eigentlich ist es ein Rückgriff auf die sogenannte starke Manier, die als Ausartung dessen eingerissen war, was in M. Angelo noch Größe und Genialität war. Diese alten Weiber und Männer mit ihren runzlichten, aber massenhaften Gliedern, diese Zigeuner und Zigeunerinnen, Hexen, finsteren Kriegsknechte, falschen Spieler und Mörder in greller Beleuchtung sind doch Abkömmlinge, liederliche Nachkommen jenes im plastisch hohen Style gezeugten Riesengeschlechts. Also eine neue, noch einmal sich verwickelnde Wiederholung und Verästung der Stylgegensätze innerhalb der sich bekämpfenden Seiten. — Dagegen ist nun neu und ein ungetheilt ächt malerischer Schritt die Schöpfung des selbständigen Sittenbilds, insbesondere des Schlachtbilds — Alles freilich in der einen Richtung der leidenschaftlich aufgeregten Zeit — und der Landschaftmalerei. In der letztern jedoch tritt wieder der Umtausch der Prinzipien ein: der Naturalismus selbst geht von einer mehr romantisch wilden Form mit entsprechender Staffage zum hohen Style der sog. heroischen Landschaft über durch den genialen Salvator Rosa. Hier aber treten jene in Italien lebenden, vom Gefühle südlicher Natur und südlichen Styls durchdrungenen Franzosen ein: Nicol. Poussin, Caspar Poussin, Claude Lorrain, und führen den plastischen Styl der Landschaft auf die Höhe der Idealität, der reinsten Verklärung der Form im Zauber des Lichts.

§. 734.

Auf höherer Stufe und vom Boden des ächt Malerischen übernimmt ein Stamm der deutschen Nation, der niederländische, den Kampf gegen den

Frost des direct idealen Styls und eröffnet in positiver Entscheidung den Entwicklungsgang der modernen Malerei. Das erste große Stadium dieser Bewegung stellt sich in dem Belgier Rubens dar, dessen großartiger Naturalismus mit den mythischen Stoffen noch nicht völlig bricht, zugleich jedoch das Gebiet der reinen Wirklichkeit in Besitz nimmt und adelt, aber im Geiste des M. Angelo gewaltige Formen durch dramatisches Feuer der Leidenschaft und Handlung, so wie durch die Lebensgluth eines Colorits verklärt, das er insbesondere am Muster der Venetianer ausgebildet hat und wodurch er jener im nordisch malerischen Style selbst bis dahin herrschenden falschen Plastik des Umrisses (§. 726) ein Ende macht.

Was die Venetianer vorbereitet, aber nicht durchgeführt haben, wozu die Deutschen den höchsten Beruf zeigen, ohne es doch anders, als vereinzelt, in's Werk zu setzen, was auch jene italienischen Naturalisten nur mangelhaft beginnen, das übernimmt mit entscheidendem, wiewohl noch nicht nach allen Seiten gleich vordringendem Schritte jener Stamm, der sich jetzt von der Gemeinschaft der deutschen Nation abgesondert und die Kämpfe, welche die Reformation hervorrief, glücklich überstanden hat: die Niederländer. Das moderne Ideal der Malerei soll dem Stoffe nach die Transcendenz abwerfen und die reine Wirklichkeit in Besitz nehmen, der Form nach dem streng malerischen Style das richtige Maaß des plastischen beimischen. Der erste Theil dieser Aufgabe wird von den Niederländern erfüllt: es siegt der Geist der Immanenz, der Realität; der zweite Theil wird noch nicht erfüllt, in der außerordentlichen Vervollkommnung aller Momente des Malerischen, insbesondere der Farbe, fehlt noch die Zumischung des reineren, höheren Formgefühls. Doch läßt sich das in gewisser Beziehung in Frage stellen; wir kommen auf diesen verwickelten Punct zurück. Es wiederholt sich nun hier dieselbe Gruppe, wie im vorh. §., zunächst so, daß die Belgier zusammen mit den Holländern, die der §. noch nicht ausdrücklich nennt, den Kampf gegen den nach Norden verbreiteten kalten, conventionellen Idealismus ebenso übernehmen, wie jene italienischen Naturalisten. Den Gegner brauchen wir nicht noch einmal zu schildern: es ist jener geistlose Formalismus der Nachahmung des reifen italienischen Styls, der in §. 732 aufgeführt ist und in den Niederlanden immer weiter eingedrungen war (Franz Floris „der belgische Raphael" u. And.). Der Zorn dagegen schlägt nun in hellen Flammen durch und wirft absichtlich mit dem steifen Zwang der todten Regel zuerst auch das wahre Maaß zu Boden. Vergleicht man aber Rubens und seine Stylgenossen nicht mit jenem ihrem Gegner, sondern unterscheidet sie von den Holländern, so haben sie in dieser Beziehung doch selbst noch einen Rest von Transcendenz und etwas von der Aristokratie des

hohen Styls, gegen dessen kalte Epigonen der nordische Geist sich nun aufmacht. So betrachtet nun wiederholt sich die Opposition innerhalb dieser Gruppe, indem die Holländer gegen den Styl des Rubens in noch spezialisirterem Sinne das Malerische zum Prinzip erheben. — Rubens ist Belgier, hier ist romanisches Blut in germanisches geflossen und der Stamm ist katholisch geblieben, hat daher auch vom Stoff- und Stylprinzip des Romanenthums und seiner Anschauung etwas behalten. Vom Marke der Erde genährt, von der Flamme des Lebens durchglüht, alles Geistes der ächt religiösen Kunst baar, gibt er doch ihren jenseitigen Gestaltenkreis nicht auf und nimmt mit Vorliebe zugleich seinen Flug in die fremde Luftschichte der Allegorie. Dem Style nach ist er Naturalist ähnlich wie jene Italiener, seine Formen sind unedel, eigen ist ihnen das schwellende Fett, dem man die Absichtlichkeit der Opposition gegen das kalte Ebenmaaß der plastischen Linie nur zu gut ansieht; ebenso nimmt er häßliche Leidenschaft, Eckelhaftes und Widriges von Wunden u. dergl. im Zorne des Stylkampfes recht mit Willen auf. Wie aber die italienischen Naturalisten doch auf das plastische Kraftbild des M. Angelo zurückweisen, so und noch viel mehr Rubens. Nicht Adel der Linie, aber Adel der hohen Energie ist in diesen Formen, cynisch styllos stylisirt er doch, und darin ist er selbst noch plastisch. Daher naturalisirt er zwar, aber er individualisirt nicht, außer in seinen markigen, gesättigten, athmenden Bildnissen. Noch mehr, als die Großheit an sich, ist es nun aber das Brausen der Bewegung und Leidenschaft, was uns über das Unedle der Formen wegreißt, und hierin ist er nun durch und durch malerisch; nirgends herrscht mit solcher Kraft der malerische Wurf, wie in ihm, eine Windsbraut entfesselter Kräfte fegt durch seine Werke. Und dieser Geist hat ihn trotz der festgehaltenen Transcendenz auf den Boden der Wirklichkeit geführt und zwar ihn zuerst auf den Boden des rein geschichtlichen Bilds in der vollen, der dramatischen Bedeutung des Worts. Hiemit kann auch nun erst eigentlich die freie Composition aufkommen; im Mythischen herrscht ja mehr oder minder stets eine architektonisch geometrische Anordnung. Raphael wurde der große Componist, weil er zur Handlung übergieng. Was Rubens als Anordner ist, wie er die meist figurenreichen Massen beherrscht, ist bekannt. Das Sittenbild sagt ihm nur zu in blutigen Jagden mit furchtbaren Thieren, in heißen Schlachten, und die classische Sage benützt er, um glühend üppigen Lebensgenuß, vollsäftige, strotzende Lust des Daseins auszuströmen. Er beschreitet auch das Gebiet der Landschaft; es ist nicht mehr die heroische, noch nicht die rein malerische, großer Styl und doch walten alle Mittel des Colorits und Helldunkels, um ein bewegtes Bild schaffender Urkräfte zu entrollen. Der Geist der Bewegung drückt sich nun überhaupt nicht blos in der

Linie, sondern ebensosehr in der Farbengebung aus und sie ist es dem hauptsächlich, wodurch Rubens seine starken, aber unedlen Formen verklärt. Hier knüpft sich der Faden zwischen dem Süden und Norden (vergl. §. 725 Anm. 1. 2.): Rubens ist in der Farbe Schüler der Venetianer. Mit ihm erst verschwindet jene Art falscher Plastik, die dem, doch ächt malerischen, deutschen Styl eigen ist: die Härte der Grenzen (§. 726). Wie der Umriß durch die schwungvolle Auffassung der Form bei ihm zuerst prinzipiell und durchgängig das Eckige abstreift (und darin erkennt man bestimmt genug den Einfluß Italiens), so saugt nun auch technisch die Farbe den Umriß auf, gibt ihm jene Lockerung, die ihm bei den deutschen Meistern noch fehlte. So ist Rubens im Norden der erste eigentliche Maler. Seine Farbe ist nun überhaupt, selbst noch mehr, als bei den Venetianern, ein reif durchkochtes Ganzes; jene Consumtion (§. 673) tritt bei ihm ein, aber sie steht noch mit der Entschiedenheit der Localfarbe im Gleichgewicht, Alles leuchtet von innen heraus, das Fleisch heller mit röthlichen Reflexen, als bei den Venetianern, Alles fließt und schwimmt unbeschadet der Kraft der Selbständigkeit im gesättigten Elemente des Tons und der Töne. — In seiner Schule mildert sich der Styl zu größerer Zartheit durch Anton van Dyk, den empfindungsvollen Maler heiliger Scenen, den genialen Porträtenr.

§. 735.

An die Venetianer und Rubens schließt sich die spanische Schule, welche mit glühendem Mysticismus heiteren, realistischen Lebenssinn vereinigt (vergl. §. 475) und in beiden Richtungen, dort durch die Tiefe des subjectiven Ausdrucks, hier durch die Idealität des Humors im Sittenbilde das ächt Malerische ebensosehr, als durch eigenthümliche Fortbildung des Colorits erweitert.

Der §. erinnert in Kürze an jenen Dualismus im spanischen Geiste, wovon bereits in der Geschichte der Phantasie die Rede gewesen, und deutet zugleich an, wie beide Seiten desselben nach dem ächt Malerischen hinwirkten. Die mystische Gluth wirft sich in der mythischen Sphäre vom Object auf die Anbetenden (vergl. Kugler, Handb. d. Gesch. d. Malerei S. 445) und arbeitet aus den innersten Seelentiefen eine neue Welt wunderbaren Ausdrucks zu Tage. Der derbe Lebenssinn, der Sancho Pansa, dagegen wirft sich auf das Sittenbild. Es vertheilt sich dieß allerdings auch an verschiedene Meister, denn Zurbaran ist der Maler der Andacht, Murillo der Genremaler, aber die Trennung hebt sich im Letzteren wieder auf, denn er ist ebensosehr auch der Maler der unendlichen Schmerzen und seligen Verzückungen der Andachtglühenden Seele.

Freilich vereinigt er auch beide Extreme in der Weise einer Zeit, welche das Sittenbildliche noch nicht in einen besonderen Zweig abzulagern wußte, wirft es zum Religiösen, setzt die Madonna an's Spinnrad u. dgl., aber zugleich finden wir doch bei ihm in erster Lebensfülle das reine Sittenbild, und zwar in einem Sinne behandelt, wodurch es zwischen das höhere, plastisch stylisirte und das derbere, humoristische sich eigenthümlich in die Mitte stellt: die Situation, an sich niedrig, wird durch den Geist südlicher Schönheit, kummerloser Seligkeit der Armuth in einer freigebigen Natur (vergl. Hegels schöne Charakteristik seiner Bettelknaben Aesth. B. 1 S. 218. 219), in einen Aether reiner Idealität erhoben; eine Auffassung, welcher denn auch der größere Maaßstab entspricht. — Das Porträt blüht bei diesen Spaniern in der Fülle der Lebenswahrheit, der geistreiche Blick erhascht den reinsten Phosphor der Persönlichkeit. Wir nennen nur Velasquez. Der Nachdruck, womit sich diese Schule auf die Farbe wirft, zieht in lebendiger Individualisirung der Form seine richtige Consequenz, führt aber im Einzelnen, besonders in den Falten, zu nachläßiger Zeichnung. Diese Farbe ist in ihrer localen Wirkung nicht so blutwarm und von innen herausleuchtend, wie bei Rubens und den Venetianern, die Schwärze der italienischen Naturalisten hat hier Einfluß gehabt, aber um so ahnungsvoller drückt sich das mythisch tiefe Stimmungselement in dem dämmernden, silberduftigen Schleier aus, der sich wie ein dünner Flor um Alles legt.

§. 736.

Auf der zweiten Stufe stößt das protestantische Holland auch den letzten Rest von Transcendenz und höherem, plastischem Schwunge der Form aus. Doch spaltet sich die neue Richtung noch einmal: Rembrandt wendet einen Styl, der nur für Porträt und Sittenbild berufen ist, auch auf größere, selbst mythische Stoffe an, rechtfertigt jedoch in gewissem Sinne dieß Verfahren durch ein düsteres Pathos im Ausdruck und traumhaftes Helldunkel des Colorits. Die Kabinetsmaler dagegen leiten den im engsten Sinne malerischen Styl in sein wahres Bett: Landschaft, Thierstück, Sittenbild, sie werden die eigentlichen Begründer dieser Zweige und retten vor dem allerwärts eindringenden falschen und formalistischen Idealismus den ganzen Theil der wahren Stoffwelt, der ohne positiven Einfluß des plastischen Styls gedeihen kann.

Die Opposition gegen allen directen Idealismus der Form wird von Rembrandt bis zur Consequenz des Cynismus vollendet, wovon sein Ganymed Zeugniß ablegt. Wir dürfen statt weiterer Ausführung auf die treffliche Charakteristik Kuglers verweisen und an das erinnern, was zu §. 673 über sein Colorit gesagt ist. Faßt man Alles zusammen, so steht

doch Rembrandt der Gruppe der Kabinetsmaler wieder so gegenüber, wie Rubens den Holländern insgesammt. Jener „plebejische Trotz“, jene „verhaltene Leidenschaft“, die „der finstere Republikaner“ in die bäurisch rohen Formen legt, zusammenwirkend mit der geisterhaften Aufregung, die in seinem Colorit liegt, erscheint als ein Pathos, das bei vollendetem Gegensatz gegen alles Classische doch der hohen Erregung, die seine reinen Formen mit sich führen, indirect auf ähnliche Weise verwandt ist wie Shakespeare, der nichts von den Alten wußte und auf der Höhe der tragischen Bewegung doch so tief an sie erinnert. Die Leidenschaftlichkeit und Wildheit der Zeit, von der wir öfters gesprochen, hat in Rubens, seinen historischen Stücken und blutigen Jagden, und in Rembrandt den vollsten Ausdruck, dort in Form schwunghaften Ausbruchs, hier still und gespenstisch aufdämmernder Drohung, erhalten; es liegt aber in diesem wilden Wurfe noch immer etwas von der Großheit des Styls im emphatischen Sinne des Worts, der sich auch äußerlich im größeren Maaßstab ausspricht. Es wird nun endlich voller Ernst daraus, daß die Malerei demokratisch ist (vergl. §. 655), aber Rembrandt ist noch großartig drohender, die *Kabinetsmaler* sind beruhigter Volksgeist, welcher der besiegten Grandezza des Romanismus das breite Gelächter nachschickt und zugleich schon wieder Zeit hat, feinere, behagliche, gebildete Sitte zu gründen. Zieht sich nun hier jene Größe zur zierlichen camera obscura der Welt zusammen, so ist dafür auch mit voller Folgerichtigkeit die malerische Richtung als ein in's Schärfste und Feinste ausgebildeter Naturalismus und Individualismus in ihre wahre Sphäre eingetreten. Jetzt endlich hat der flandrische Styl seinen wahren Ort gefunden: er ist sittenbildlicher und Landschafts-Styl, er hängt sich nicht mehr an die großen Stoffe des Mythus und drängt die handelnden Figuren aus dem Alleinbesitze des Interesses, das ihnen gehört, er zieht sie nicht mehr aus der Idealität, die ihnen als absoluten Gestalten gebührt, in die Bedingtheit des bürgerlichen Lebens herein, er verschont sie damit, indem er sie aufgibt. Jenes Ganze wird *vertheilt*: die Theile suchen den Zweig, wo sie als Ganzes sich ausbreiten dürfen und sollen. Aber Ein Stück findet keine Stelle, es geht leer aus: das ist eben der Inhalt, der jenen absoluten Gestalten zu Grunde liegt, der hohe Gegenstand. Da der Mythus gefallen ist, so mußte freilich dieser Gegenstand ein anderer werden; an seine Stelle mußte dem Stoffe nach die geschichtliche Malerei, dem Geiste der Behandlung nach der höhere Styl treten, der plastischen Schwung in sich aufzunehmen hatte, aber darum doch malerisch bleiben konnte, und dieser Styl hätte zugleich das grandiosere Sittenbild und die großartigere Landschaft hervorbringen müssen. Dazu hatten diese Holländer die Stimmung nicht und, weil ihnen diese fehlte, die Formen nicht. Sie konnten sie nicht haben, denn alles reine Pathos, aller

höhere Stoff, aller edlere Schwung der Form wär ihnen durch die Nachahmer der Italiener in so lügnerischer Gestalt entgegengetreten, hieng so innig mit der Welt des romanischen Geistes zusammen, mit der sie auch im bitteren Ernste so eben auf Leben und Tod gekämpft hatten, daß sie Alles, was dahin zeigte, schlechthin von sich ausstießen. Man nannte und nennt noch jetzt häufig diesen Rückzug auf das Stück Welt, dem der malerische Styl in seiner abgeschlossensten Eigenheit allein entsprach, ein Ausblühen, ein Ende. Das ist er auch nach der einen Seite so wie das ähnliche Herabsteigen zu dem Realen das Ende der antiken Kunst war. Allein als absteigende Linie stellt sich dieser Gang nur dar, wenn man ihn vom Gipfel des Olymp überblickt; bedenkt man dagegen, daß an die Stelle des Olymp jene höheren Zweige rein menschlich wunderlosen Inhalts treten sollten, so ist diese Erscheinung Anfang, gewonnener fester Boden, Basis, Vorstudie und die Linie führt von ihr zu einem neuen Gipfel. Hier ist denn die Stelle, wo sich der Schlußsatz des §. 715 geschichtlich bewährt. Durch ihre Beschränkung haben die Holländer ein schmales, aber sicheres Stück Festland für die Zukunft gerettet aus den wachsenden Wogen des nun immer stärker andringenden falschen, dem Stoff nach allegorischen, dem Styl nach theatralisch antikisirenden Idealismus. „Lediglich die Zerklüftung der Malerei in getrennte Fächer sicherte in jenen Zeiten der allgemeinen Zerrüttung dem Realismus in der Landschaft und im Genre ein Asyl" (Teichlein a. a. O. S. 35). Wenn wir übrigens hier von einem im engsten Sinne malerischen Style reden, so darf doch nicht wieder an die Mängel des älteren deutschen gedacht werden. So viel, als sie für ihre Sphäre, für das gemüthliche Genre und die Stimmungs-Landschaft brauchen, haben sich die Holländer aus der Bildungssumme der Zeit, worin das plastisch Italienische doch ein gemeinschaftliches Haupt-Capital war, allerdings längst angeeignet; die Formenwelt, die sie geben, verstehen sie vollständig wie die Brillantenwelt der entsprechenden Farbe. — Weiter gehen wir nicht ein; die Lehre von den Zweigen hat das Wichtigste besprochen, die einzelnen Meister zu charakterisiren würde uns hier doch der Raum nicht gestatten.

§. 737.

Das eigentlich Moderne tritt ein mit der grundsätzlichen Erhebung der antiken Form zur Mustergebenden Regel, d. h. dem Classicismus, und den hieraus erwachsenden Kämpfen. Trotz der völligen Verkennung des ächt Malerischen ist dieser Durchgang den nordischen Völkern nothwendig. In erster, abstracter Weise übernimmt die französische Kunst die Einführung dieses Prinzips. Im Rückschlage gegen die Entartung eines früheren, schon an sich

weniger methodischen, Classicismus in ausschweifenden Prunk und Sinnenkitzel wird durch David das plastische Stylgesetz des Alterthums zur straffen Richtschnur und zum mechanischen Schulzwang erhoben, zugleich aber durch die Stimmung eines theatralischen Pathos verfälscht.

Wir haben folgende interessante Verschiebung der Ordnungen vor uns: es ist zunächst die dritte von drei parallelen Gruppen, vor der wir stehen; jede der beiden ersten Gruppen enthält Action und Reaction: die erste bilden die italienischen Eklektiker und ihre Gegner, die Naturalisten; die zweite die Belgier und Holländer, von denen die letzteren selbst gegen die Reminiscenz von plastischem Formenpathos reagiren, die noch in Rubens ist, ja sogar gegen die düstere Großheit Rembrandts; die dritte, bei der wir angelangt, zeigt zwar auch zwei Formen, aber Formen desselben Prinzips, das erst noch weiter ansteigen und dann seinen Gegner finden soll. Dieß ist die eine Linie der Betrachtung; nach der andern stehen dagegen die Belgier und Holländer als Ein Ganzes der gesammten ersten, italienischen Gruppe gegenüber, bilden das ächt malerische Gegenbild gegen ihre Anschauung. Jetzt ist die gegenwärtige dritte Gruppe nicht mehr eine von dreien, sondern sie eröffnet als erster Satz, als Thesis einen neuen Gang. Und diese Beziehung ist so einschneidend, daß wir nun die beiden ersten Gruppen in eine Vorstufe des modernen Ideals zu verweisen haben, das im strengsten Sinn erst jetzt eintritt. Denn in der That beginnt das ächt Moderne erst da, wo die nordischen Völker der neueren Zeit, um sich von der Härte jenes Bruchs zwischen Inhalt und Form zu befreien (§. 467), zum erstenmale bewußt, prinzipiell, straff und in vollem, ganzem Schritte das antike Formgesetz in sich aufnehmen. Das war bisher nie geschehen. Abstract, einseitig mußte dieser erste Schritt der volleren Aneignung sein, wenn er entschieden, radical sein sollte. In solcher schnurgeraden Weise konnte ihn aber nur dasjenige der nordischen Völker vollziehen, dessen germanische Elemente sich ganz in das herrschende romanische eingeschmolzen haben, denn romanisch ist eine solche generalisirende Disciplin. Inzwischen haben wir nicht einen einfachen Schritt vor uns; in der Geschichte der Phantasie hat §. 476, auf den wir zurückverweisen, vor Allem die Poesie im Auge, die ihre classische Dictatur zur Zeit Ludwigs XIV in Einem Haupt-Tempo in's Werk setzte; in der Malerei sind es zwei Momente: voran geht eine harmlosere, weniger straffe Form des Classicismus, die mit Nicol. Poussin beginnt, und erst in der Zeit der Revolution folgt die zweite, radicale Form, begründet durch David. Zu diesem Begriffe des Radicalen gehört die weitere Bestimmung, daß nicht nur auf die den Alten verwandten Maler Italiens, sondern zur Quelle, zu den Alten selbst zurückgegangen wurde. Dieß that allerdings schon

Nicol. Poussin, der an diesem Muster die kalte Strenge seiner antiken Formbildung und schulgerechten Composition ausbildete. Allein neben ihm her zog sich eine andere Linie: Vouet hatte sich an die italienischen Naturalisten gelehnt, le Sueur gieng auf die Eklektiker, selbst auf Raphael zurück; das Malerische war in der plastischen Richtung noch stark genug, jene Blüthe der heroischen Landschaft zu erzeugen (§. 733); endlich aber bildeten sich aus den classischen Nachwirkungen des Nic. Poussin, dem daneben fortlaufenden Naturalismus und der im zweiten Theile unseres Systems geschilderten Stimmung der Rokoko-Zeit jene in aller Kälte der Regel doch wild manierirte, im Conventionellen willkührliche, im Willkührlichen conventionelle, zugleich elegant frivole Malerei aus, in deren Mittelpunct noch mit verhältnißmäßiger Würde ein le Brun steht. Dieser Geschmack beherrschte despotisch die Zeit; die holländische Malerei selbst gab sich nun auf und neben edleren Einflüssen des Italienischen sieht man an der geleckten Porzellan-Glätte eines Adrian van der Werff, was daraus entstand. — Durch diese Verwilderung und Ausschweifung schneidet nun mit scharfem Messer David, wie die Revolution durch den faulen Körper des Staats. Der Auffassung und Stimmung nach fehlt es ihm und seiner Schule nicht an Größe; Eines hat er, was ächt malerisch ist: dramatisches Feuer, und nach den Stoffen der alten Geschichte greift er mit richtigem Gefühl. Doch dieses Feuer ist theatralisch pathetisch wie die Redner der Revolution und wie der Franzose überhaupt (vergl. §. 476 Anm.) und die classische Form, so sehr ihr dieser Ton widerstrebt, herrscht doch als absolute Regel in der Zeichnung, die Farbe erkältend, die Individualität ertödtend, den Schüler im Copiren, Zeichnen nach Modell-Acten mechanisch dressirend: der akademische Formalismus ist nun erst in seiner militärischen Ordnung eingesetzt und legt zwar den Grund zu der ausgezeichneten technischen Tüchtigkeit der Franzosen, ist aber in dieser Einseitigkeit auch der Tod aller Originalität und Frische der Anschauung. — In Deutschland tritt mäßiger, reiner, ruhiger der eklektische Idealist der Form, Raph. Mengs auf; doch diese Erscheinung ist mehr vereinzelt.

§. 738.

Die Despotie dieses abstracten und verfälschten Classicismus durchbricht der deutsche Geist, der die alte Kunst als eine zweite, reine Natur begreift, ihr inneres Wesen sich lebendig aneignet und den Schulzwang umstößt. Hiemit ist der Moment eingetreten, wo die deutsche Kunst von dem ihr bis dahin eigenen unästhetischen Bruche sich befreit; doch ist auch dieser ächte Classicismus wieder einseitig, verliert sich in Mythus und Allegorie und geht auf Kosten des national deutschen Berufs zum ächt Malerischen.

In der Geschichte des Ideals berücksichtigt §. 477 und 478 zunächst die Revolution in der Poesie, welche ungleich später zum ächten Classicismus fortschritt; für die Malerei ist daher, was in §. 479 gesagt ist, zurückzudatiren: sie ergriff zuerst die reine antike Form, die tiefere Erwärmung derselben mit der Fülle des deutschen Geistes folgte, wie wir sehen werden, nach; die Poesie begann umgekehrt mit dem Sturm der Empfindung und lernte erst dann von den Alten die reine Form. Die genialen Männer, welche, von Winkelmann zum ächten Quellwasser geführt, mit dem conventionellen Afterbilde des Classischen brechen und seine hohe Einfalt, die bescheidene Grazie seiner wahren Schönheit, seine Formenbildende Seele selbst in sich aufnehmen, diese Männer, die jetzt erst endlich der deutschen Nation jenes wahre Mittel der Lösung von dem anhängenden Reste der Form-Barbarei bringen, das wir seit dem fünfzehnten Jahrhundert suchen, die Carstens, Eberh. Wächter, Koch, Schick treten — den Letzteren ausgenommen, der sich mehr an Raphael anschließt und leider von seiner herrlichen Laufbahn früh abgerufen wird — selbst wieder auf die eine Seite des Gegensatzes, dessen Kampf das Triebrad der Kunstgeschichte ist. Von nun an, im Tageslichte der nahen Vergangenheit und Gegenwart, zeigt sich uns immer schärfer und deutlicher die Natur dieser und aller Geschichte: ihre Nadel oscillirt um das absolute, nie erreichte Endziel so, daß jede erreichte Einheit und Versöhnung der Gegensätze selbst wieder zu einem derselben hinüberfällt (vergl. §. 676 Anm. 2). Statt dem Prinzip des ächt malerischen Styls, zu dem die deutsche Kunst durch den innersten Geist der Nation berufen ist, das richtige Maaß des Plastischen beizumischen, werden sie, die allerdings den falsch sculptorischen Regel-Zwang der Franzosen niedergekämpft haben, nun selbst Plastiker der Malerei, lebendig und seelenvoll, aber ohne Individualität, stylvolle Zeichner, aber schwache Coloristen, edle Anordner geistreicher Erfindung, aber mangelhafte Executoren, Ausbeuter des alten Mythus und der alten Allegorie, Erdichter von neuen, Freunde der Stoffe aus der alten Geschichte und Mißkenner der unendlich mehr malerischen Natur der Stoffe des Mittelalters und der neueren Zeiten.

§. 739.

Im Kampfe gegen diese neue Einseitigkeit verkehrt die romantische Schule ein ästhetisches Prinzip zu einem dogmatischen, behauptet, statt für den Drang zum ächt Malerischen die geeigneteren Stoffe in der Geschichte des Mittelalters zu suchen, dessen Mythenkreis als allein wahren Stoff und demgemäß seinen unreifen Styl als Formgesetz.

Die „neudeutsch-romantisch-religiöse" Richtung worin Overbeck, Veit, Schadow und Andere stecken blieben, während ein Cornelius und Schnorr sich herausarbeiteten, liegt uns als eine überwundene Stufe klar genug vor, um das Wahre und Falsche in ihr zu unterscheiden. Das Wahre bestand in dem tiefen Drange zur Ausfüllung der Lücke, die jene classische Gruppe gelassen, zur Ergänzung ihrer Einseitigkeit, d. h. zum Malerischen; das Falsche in der Verwechslung, die der §. ausspricht. Dieser Drang hätte, wie schon gesagt, auf die Stoffe führen müssen, welche dem Maler jenen Ausdruck tief innerlichen Seelenlebens, der den classischen Stoffen und Mythen fehlt, jene Charakterformen, wie wir sie in Lehre vom Wesen der Malerei gefordert, und die farbenreichen, bewegten Culturformen entgegenbringen, die das Mittelalter, obwohl freilich nicht allein, doch mehr, als das classische Alterthum, darbietet (vergl. §. 709, a.), und was die Stylfrage betrifft, so galt es, gegen jene Plastiker der Malerei sich nach der einen Seite an den deutschen Styl unserer großen Meister am Schlusse des Mittelalters anzuschließen, nach der andern von den großen Coloristen, den Venetianern, den Niederländern zu lernen. Es war keine Gefahr mehr, in die Fehler der Ersteren zu verfallen, denn jenen Reformatoren verdankte man ja bereits positiv das geläuterte Formgefühl, die reine Zeichnung, man mußte aber zur weiteren Ergänzung der altdeutschen Styl-Härten zugleich den Blick auf die reifen Italiener, einen Leonardo da Vinci, einen Raphael als ewige Muster des Schönen richten. Daß hiemit kein eklektischer Auszug, keine todte Nachahmung gemeint ist, sondern ein freies, selbständiges Anschauen und Hineinfühlen, brauchen wir nicht zu versichern. Statt dessen predigt man dogmatisch das Mittelalter, wird katholisch, behauptet den christlichen Mythus als allein würdigen Stoff, ergeht sich abstract in neuen Allegorien, und um die Ansätze falscher Freiheit zu meiden, die freilich selbst bei Raphael schon sich zeigen, zieht man aus dieser Doctrin die natürliche Consequenz, daß der gebundene Styl der unreifen, aber desto frömmeren Meister das absolute Muster sei. Also wieder ein Extrem, doch eigentlich nicht das logisch genaue: nicht ein Extrem des streng Malerischen, sondern ein Heraustreten aus dem Aesthetischen überhaupt als einer Welt des freien Scheins, aber ein begreifliches Extrem, dem wir doch, insbesondere im Ausdruck tiefer Gemüthswelt, zum Theil auch in Belebung der Farbe unendlich viel danken.

§. 740.

Die neuesten Bestrebungen der Malerei stellen den noch gährenden Läuterungskampf der entgegengesetzten Stylprinzipien dar, worin die deutsche Malerei, aus der Romantik sich losringend, in großartigem Aufschwung

mals zu einer mehr plastischen, als malerischen, und zugleich gedankenhaften Richtung fortgieng, hierauf deren Gegensatz zwar auch in ihrem eigenen Schooß erzeugte, vorzüglich aber durch die, ihrerseits zu neuem Leben erwachte, französische und belgische Kunst heilsam, doch auch nicht ohne Gefahr des Verlusts ihrer Schlichtheit und idealen Tiefe auf ihre uralte Bestimmung zum ächt Malerischen hingewiesen wird.

Das erste Moment in der kurzen Uebersicht, die der §. gibt, bildet der Mittelpunct des mächtigen Aufschwungs, den die Kunst in Deutschland, vorzüglich in Baiern nahm, die Münchner-Schule. Hier trat in seiner Größe der deutsche Geistes-Verwandte des M. Angelo, Cornelius, auf. Dieser männliche Geist hat aus der romantischen Periode eine Kraft gerettet, welche ihr übrigens eben nicht eigen war: die Energie der Charakterdarstellung und die Bewegtheit, die Gluth der Handlung. Nach allen andern Seiten aber war er so angelegt, daß er aus der malerischen Richtung heraustreten und sich ganz auf die Form, die Zeichnung, nicht im Sinn der Grazie, sondern der Erhabenheit, richten mußte, und dieser Anlage kam die fruchtbare Idee des Königs Ludwig von Baiern, der bildenden Kunst durch große monumentale Aufgaben, der Malerei also durch die Freske Aufschwung zu geben, entgegen; mit der mächtig hebenden Wirkung dieses Motivs stellte sich auch das Nachtheilige ein, wie wir es zu §. 693 dargestellt haben, und dazu gehört der Ueberschuß des Gedankens, die Neigung, die Idee aus ihrem naturgemäß realen Körper herauszuziehen und in besonderen Körpern transcendent hinzustellen. Somit war eine neue plastische Einseitigkeit, Herrschaft des Conturs, Vernachläßigung der Farbe, Mythus, Allegorie begründet, obwohl Cornelius auch in dieser Thätigkeit, besonders in seiner höchsten Leistung, worin er lebenswahren heroischen Stoff ergriff, in den Darstellungen aus der griechischen Heldensage, jene Macht einer Charakterzeichnung, die so tief deutsch, Dürerisch, malerisch ist, zugleich mit der Großheit der Linie, dem dramatischen Feuer, der tief tragischen Empfindung, der gewaltigen Composition in Fülle bewährt hat. In München selbst fehlte es nie an Künstlern, die nicht vergessen hatten, daß man hier doch auf dem besten Wege war, bei aller Größe des Styls das eigentliche Wesen der Malerei aus den Augen zu verlieren; besonders aber war durch das niederdeutsche Wesen für ein Gegengewicht gesorgt, daß der Farbensinn und der Sinn für den vollen Schein des Realen nicht ganz von diesem zeichnerischen directen Idealismus überflügelt werde. Doch dieser Zug der Düsseldorfer brauchte Zeit, sich aus den sentimental romantischen Anfängen herauszuarbeiten, und es blieb auch nachher dieser Schule trotz ihrer an sich malerischen Grundtendenz eine gewisse Scheue vor der saftigen Fülle des Lebens und vor

feurig dramatischer Bewegung, ein Ueberschuß an Reflexion, an Bewußtheit, ein Mangel an Naivetät. Landschaft und Sittenbild entwickelten sich frei und geistreich, unbeirrt von dem religiösen Kunst-Dogma, in der geschichtlichen Sphäre ergriff die feine und starke Kraft Lessings mit frei protestantischem Sinn die Stoffe der Reformation, gieng auch vom bloßen Situationsbilde (vergl. §. 711 Anm.) zu bewegteren Scenen fort; doch daß geschichtliche Stoffe von Zöglingen dieser Schule mit solcher Frische und Schneide erfaßt werden, wie von Leutze in jenem Bilde Washingtons, ist sehr neu. — Hier mußte wieder romanisches Feuer einwirken. Die Franzosen hatten sich aus dem Classicismus herausgearbeitet, hatten sich an der Hand der großen Meister Italiens wieder zum Leben und zur Farbe gewendet, und der natürliche frische Griff, das geistreiche Packen der Dinge im schlagenden Momente, das dieser Nation eigen ist, entwickelte eine Verbindung von kühnem, wirkungsvollem Naturalismus und energischer dramatischer Bewegtheit, in der Ausführung von jener Sicherheit der Zeichnung unterstützt, die eine Frucht der strengen akademischen Zucht war, jetzt aber von den geschilderten Uebeln dieses Ursprungs sich befreite und in ein volles und kräftiges Farben-Element eintauchte. Alle Zweige wurden energisch erfaßt, Leopold Robert, der Schöpfer des höheren, plastisch malerischen Sittenbilds, machte seine erste Schule in Paris; das Bedeutendste aber war der feurige Geist, womit man die höchste moderne Aufgabe, das Geschichtliche, ergriff. Wir nennen nur Horace Vernet und Delaroche. — Von anderer Seite brachen auch die Belgier mit dem David'schen Classicismus und gedachten wieder ihres Rubens; als Führer gieng Wappers voran; der alte Farbensinn erwachte in seiner Tiefe und Wärme. Sie wandten sich aber zugleich zu den Franzosen und suchten sich nicht nur ihre Zeichnung, sondern auch ihre Art des Effectes zu eigen zu machen. Diese französisch belgische Kunst war es denn, welche vorzüglich durch Gallaits Bild „die Abdankung Carls V" die Deutschen aus ihrer mythisch-allegorischen Gedankenhaftigkeit und der neu eingedrungenen plastischen Bevorzugung der Zeichnung, der linearen Composition aufschüttelte. Ueber diesen Moment, seine Folgen und deren Gefahren vergl. namentlich die mehr angeführte Schrift von A. Teichlein. Es ist in dieser französisch belgischen Kunst ein Ertränken der Idee in der Sächlichkeit des Gegenstands, wogegen allerdings der deutsche Geist seine Gedankentiefe behaupten muß, gewiß nicht, um in allegorischer Form den Gedanken des Gegenstands neben den Gegenstand zu stellen, sondern um diesen so zu behandeln, daß er aus ihm selbst schlagend herausleuchte; es ist, während nach dieser Seite die Verzichtung nur zu weit getrieben wird, nach der andern eine Absichtlichkeit des Effects darin, die selbst grasse

Mittel, ein andermal falsche Reize nicht immer scheut, wogegen die Deutschen ihre alte Schlichtheit und gesunde Wahrhaftigkeit behaupten sollen, und es ist nicht darin die Schärfe der Charakterzeichnung und individualisirenden Physiognomik, worin unsere Dürer und Holbein uns die wahren Muster bleiben, an die sich namentlich Rethel so tüchtig angeschlossen hat; aber eine Gesammtwirkung realer Auffassung und Farbenharmonie ist darin, von welcher wir ein für allemal die Umkehr zum ächt malerischen Style zu lernen hatten. Es war Zeit, daß wir von der Freske wieder mehr zur Oelmalerei uns wandten. Jene wird die Trägerinn des Styles bleiben, diese soll als Trägerinn der Lebenswahrheit ihr zur Seite gehen. Auf's Neue stehen wir denn vor der Aufgabe wahrer Vereinigung der entgegengesetzten Stylprinzipien. Das Bedenkliche ist die Bewußtheit, die in unserer Zeit auch den Künstler beherrscht und ihm so sehr erschwert, einfach in der Sache zu sein, ihn verführt, sie mit Beziehungsreichem zu überfruchten, mit „Ideen" zu übersättigen, wenn nicht gar in ironische Gegensätze aufzulösen. Nicht leicht sehen wir Reinheit des Styls und haarscharfe, bis zum Beißenden eindringliche Physiognomik so vereinigt wie in Kaulbach; aber auch jener bedenkliche Zug der Zeit ist ihm eigen und hat ihn bis jetzt verhindert, seine bedeutenden Kräfte zu einer ungebrochnen organischen Einheit zu verschmelzen. Fast will es mitunter scheinen, als ob hier etwas von dem Auflösungsprozesse sich fühlbar machen wolle, der in unserer Poesie mit Heine eingetreten ist. Allein es gilt, gegen diesen Schein sich zu wehren und an das Tüchtige und Große zu halten, was uns nicht fehlt und was in einem Manne wie Kaulbach Stärke genug haben muß, das Positive und Negative in seinen Kräften reiner zu sondern und zu ordnen.

§. 741.

Die Lücke der höheren Stoffe, welche nach Auflösung des Mythischen bei der Besitznahme vom Boden der ursprünglichen Stoffwelt gelassen wurde, ist ausgefüllt durch die höheren Zweige der Landschaft, des Sittenbilds, vorzüglich aber der geschichtlichen Malerei. Zu einem schwunghaften Anbau ist aber die letztere noch nicht gelangt.

Wir haben zuletzt mehr den Styl in's Auge gefaßt und die Stoffe, die Zweige nur in einzelnen Bemerkungen berücksichtigt. Die Fülle wackerer Kräfte, welche sich rings um die bestimmenden Mittelpuncte ausbreitete und ausbreitet, konnten wir nicht nennen und schildern, da wir hier nur das Entscheidende herauszustellen haben. In Sittenbild und Landschaft ist das, was Epoche machte, die Schöpfung Rottmanns und

Leopold Roberts, schon in der Darstellung der Zweige hervorgehoben. Die höhere, mit der Großheit historischen Geistes getränkte Form dieser zwei Gattungen ist es, die neben dem großen Style der Geschichtsmalerei die Stelle einnimmt, welche sonst der Mythus inne hatte. Warum nun aber die letztere, die nicht blos der Behandlung, sondern auch dem Gewichte des Gegenstandes nach die wahre Nachfolgerinn des Mythus sein sollte, in diese Rolle mit voller Lebenskraft einzutreten zaudert, das erklärt sich theilweise wohl aus dem, was zu §. 695 ausgeführt ist, aus allen den Schwierigkeiten, die aus der Erschütterung hervorgehen, welche §. 469 nachgewiesen hat. Es liegt aber noch ein besonderes Hinderniß in der Stimmung der Zeit. Das geschichtliche Bild will eine Anspannung des Gemüths, wie Sittenbild und Landschaft sie nicht fordert; da genügt nicht die stille Vertiefung, sondern da gilt es, furchtbaren Entscheidungen mit der Entscheidung der eigenen, ganzen Seelenkraft zu folgen. Dieß liegt nicht im Zug einer Generation, welche, als sie in ihrem Geschäfte immer gründlicherer und weiterer Durchdringung und Bewältigung des Objects in Wissenschaft, Technik, Organisation endlich auch an den Staat kam, durch furchtbare Erfahrungen so niedergeschlagen wurde, daß sie sich ganz auf den stillen und friedlichen Theil ihrer Arbeit zurückgezogen hat und darin durch große Katastrophen vorerst nicht gestört sein will, ja selbst im Bilde sie scheut. Daher die allgemeine Klage, daß der Tisch unserer Kunst mit Nebenspeisen reichlich besetzt ist, daß aber das große, kernhafte Hauptgericht auf sich warten läßt. Hier kehrt unsere Betrachtung zu §. 484 Schluß der Anm. zurück.

Anhang.

Die Caricatur. — Die vervielfältigende Technik. — Die Decorationsmalerei. — Die schöne Gartenkunst.

§. 742.

1. **Die Malerei bewegt sich frei und wirkungsreich in dem Gebiete, worin die Tendenz unter der Satyre sich versteckt (vergl. §. 547). In dieser nimmt die Idee zu der Wirklichkeit entweder die Stellung ein, daß der strafende Ernst über den Scherz oder daß dieser über jenen vorwiegt, und das letztere, freiere Verhältniß erhebt sich bis an die Grenze des rein komischen Sittenbildes, das sich in dem flüchtigeren Theile seiner Erfindungen wirklich an dieses Gebiet knüpft.**
2. **Das allgemeine Hauptmittel der satyrischen Malerei ist die Uebertreibung des Charakteristischen: die Caricatur (vergl. §. 151), übrigens durchläuft sie auf diesem Boden die Formen der Posse, dient vorzüglich dem Witze und liebt mit dem Humor (vergl. §. 214 und 440) die groteske Verschlingung der Gestalten. Der Anschluß an die Literatur, der vorzüglich diesem Nebenzweige der Kunst zusteht, ist sowohl ein Ausdruck seiner Unselbständigkeit, als auch ein Mittel seines fruchtbaren Eindringens in das Leben.**

1. Wir heben unter den anhängenden Gebieten zuerst dasjenige heraus, welches in dieser Kunst das bedeutendste ist. Will man es gerecht beurtheilen, so darf man nicht den Maaßstab des rein Aesthetischen, sondern muß den gemischten des ästhetischen und des ethisch historischen Standpuncts anlegen: was an eigentlicher, reiner Kunst verloren geht, wird an directem Einfluß auf das Leben, eindringlicher Durchsäuerung und Durchsalzung seiner trägen und schlechten Stoffe gewonnen. Man erinnere sich nur an die unendlichen Caricaturen der Reformationszeit, den ätzenden Ausdruck ihrer kritischen Schärfe, ihres erwachten Bewußtseins. — Schon zu §. 547 ist gesagt, daß die Malerei auf dem Boden, der sich nun vor uns ausbreitet, unendlich freier und fruchtbarer sich bewegt, als die Plastik; dieß erklärt sich einfach aus ihrem Kunstverfahren und aus der Geltung, welche durch ihr Stylgesetz denjenigen Momenten gegeben ist, deren ausdrückliche Verschärfung eben das Hauptmittel satyrischer Darstellung begründet: der volleren Naturnachahmung und der Individualisirung. —

Wir haben nun zuerst die Stellung, welche in diesem Gebiete Inhalt und Form zu einander annehmen, und dann die Unterschiede zu bestimmen, die innerhalb derselben hervortreten. Das Verhältniß ungetrennter Einheit, worin jene Elemente in aller reinen Kunst verschmolzen sind, ist gelöst; die Idee ist aus dem Naturstoffe, der dem Künstler als Vorbild im Ganzen und Großen vorliegt, herausgezogen, der Künstler denkt und weiß die Wirklichkeit als die ihrer Idee unangemessene und hat die Absicht, den Zweck, sie dieß durch sein Werk in der Form der Anschauung fühlen zu lassen. Man verwechsle dieß nicht mit dem Bewußtsein der Unangemessenheit, das dem rein Komischen (wie dem Erhabenen) zu Grunde liegt. Dieses Bewußtsein ist als künstlerisches Verhalten doch ganz naiv und ungetheilt in seinem Stoffe; jenes dagegen hat es nicht nur mit einer widerstreitenden Grundform des Schönen überhaupt zu thun, sondern widerstreitet im Acte des künstlerischen Schaffens selbst der Welt, wie sie ist, wie sie empirisch vorliegt; die reine Kunst scheidet in unbefangener Stimmung, ohne Haß die Mängel derselben aus und vergißt sie harmlos über ihrem idealen, sei es auch komisch idealen Abbilde, diese anhängende Kunst hat und behält sie im Auge, bekriegt, verfolgt sie, packt und schüttelt sie. Die erste Form in diesem Verhalten ist die didaktische: der Gedanke wird in ausgesprochener Absicht direct vorgetragen, die Einkleidung kann daher nur allegorisch oder bloßes Beispiel sein. Diese Form ist die kahlste, ärmste, der §. erwähnt sie daher gar nicht; sie wird uns erst in der Poesie wichtiger. Freilich hat selbst ein Karstens Raum und Zeit nach Kant gemalt. Im Tendenzbilde versteckt sich die Lehre in eine Handlung, es trägt eine Idee vor, indem es die Uebel und Leiden aufzeigt, die da ausbrechen, wo die Wirklichkeit ihr unangemessen ist; die Handlung ist eigentlich auch nur Beispiel, aber sie faßt und erschüttert so stark, daß die Absicht in der schneidend ernsten und erschütternden Wirkung unvermerkt mitaufgeht. Bilder wie Hübners Weber und Wilderer sind doch etwas ganz Anderes, als z. B. Hogarths Weg des Liederlichen und Rechtschaffenen. Reine Kunst ist aber auch dieß nicht, denn solche Darstellung ruht ja ganz auf jenem gelösten, negativen Verhältnisse der ästhetischen Elemente; daher beunruhigt, ja peinigt sie und ihre Bedeutung liegt nur in dem Beitrage, welchen der von ihr geweckte Grimm zur Macht des öffentlichen Unwillens gegen Mißbräuche, Vorrechte u. s. w. gibt. Der §. nennt auch diese Form nur im Uebergange zu einer andern, weil sie wirklich doch ebenfalls zweifelhaft, wenig angebaut ist. Auch im gelösten ästhetischen Verhältniß wird doch ein innigeres Band der Elemente gefordert, und dieß tritt ein, wo das, was im Didaktischen nackt allegorisch oder mehr indirect, aber sehr merklich durch Beispiele, im Tendenziösen in unmerklicherem, aber peinlichem Ernst der indirecten Absichtlichkeit geschieht, auf komischem

Wege vollzogen wird. Dabei bleibt der Unterschied von der Komik der reinen Kunst unverändert stehen: zwar entlehnt eben diese Gattung das Verfahren einer ästhetischen Grundform, behält aber den Standpunct der Züchtigung der empirischen Wirklichkeit, die Tendenz ist zum Fermente geworden, das die Formen verzerrend auftreibt, in ein chemisches Agens verwandelt, eigentlich aber doch nicht verschwunden. Dieß also ist das Satyrische: es wird „die wahre Idee der unwahren Gestalt als Folie untergelegt im Sinne der Komik" (§. 547). Doch kehrt der Gegensatz des fühlbar Tendenziösen und des in komische Wirkung versenkten Tendenziösen im Satyrischen selbst wieder, und zwar als Unterschied der bitter lachenden, scharf geiselnden und derjenigen Satyre, welche zwar auch die verkehrte Welt verfolgt und beißt, aber doch schon dem freieren Spiele der reinen, zweck- und tendenzlosen Komik sich nähert, welche ihr Auge vom Schädlichen und Verderblichen abwendet und mit hellem Lachen nur die Thorheit aufdeckt. An dieser Grenze entsteht denn ein großes Gedränge, eine Masse von Formen, Darstellungen bricht hervor, welche man eigentlich nicht mehr Satyre nennen kann und doch gemeinhin unter dem Namen „Caricatur" mit dieser zusammenfaßt, von dessen geläufiger Gleichbedeutung mit Satyre im Gebiete der Malerei der Grund bereits angedeutet ist. Es sind dem größeren Umfange nach humoristische Sittenbilder; sehr gerne wird bei diesen, wie im reinen Sittenbilde, mythisches Motiv benützt, das aber nun komisch mythisch, hiemit phantastisch auftritt. Diese Form ist aber, wie sich nachher ausdrücklich zeigen wird, nichts Anderes, als ein äußerstes Maaß der Ueberladung des Charakteristischen, und in dieser liegt denn eben die Linie, die solche humoristische Sittenbilder nebst der gutmüthigeren Satyre, an die sie sich in unmerklichem Uebergang schließen, von demjenigen Zweige der reinen Kunst scheidet, der ohne Rückhalt diesen Namen verdient: sie übertreiben insgesammt wie die harte Satyre das Charakteristische in einem Grade, den die reine Kunst auch im Komischen meidet; durch diese Steigerung verrathen sie eine Schärfe, die doch auch ihren Grund in jener Lösung und Lockerung des ästhetischen Bandes hat, sie zeigen, daß der Künstler doch außerhalb des Stoffes steht, der empirischen Welt gegenübertritt, sie als solche von außen faßt und rüttelt. Wer ästhetisch im Stoffe bleibt, übertreibt in solcher Weise auch im Komischen nicht, sondern hält sich mild und mäßig; das ist in §. 684, 2. gesagt. Nur die Poesie hat die Mittel, auf der Grundlage der Uebertreibung doch zugleich das Ganze eines Kunstwerks in die höhere, rein ästhetische Komik, in den zwecklosen Wahnsinn des vollen Humors hinaufzuführen (Aristophanes); die Malerei entfesselt die Schärfe und Kühnheit der Komik, den Ausbruch des lauten Gelächters nur in diesem anhängenden Zweig, in der Caricatur. Ueberdieß binden sich diese humoristischen Sit-

tenbilder meist an einen Text und verrathen auch dadurch die Lockerung des ästhetischen Bands, den Charakter des Anhängenden. Sie stehen durch das freiere Spiel ihrer Komik an sich höher, als die Satyre; die fliegenden Blätter z. B. geben vorherrschend humoristisches Sittenbild und können darum über Caricaturblätter im satyrischen Sinne des Worts gestellt werden, allein die Schärfe der Ueberladung zeigt doch, daß man in einem Gebiete sich befindet, dessen Ausgangs- und Mittelpunct die eigentliche Satyre ist; bestreut man nun einmal die Wirklichkeit mit Salz, so soll es auch beißen, gilt einmal das Stoffartige, so wollen wir auch, daß dem gerechten Grimm und Haß gegen die faulen Stellen des Körpers der Zeit sein Ausdruck werde, wir wollen Schneide, wir wollen Bosheit; fortgesetztes komisches Sittenbild ohne dieses Hauptgewürze wird daher matt; es braucht zur Erhaltung dieses Fleisches wenigstens von Zeit zu Zeit ein recht scharfes, keckes, ächt satyrisches Pfefferkorn, wie es in jenen Blättern zu ihrem Nachtheil neuerdings ausbleibt; dasselbe gilt vom Charivari, seit ihm die Politik versperrt ist.

a. Wir haben als das gemeinschaftliche Verfahren der scharfen, das Verderbliche hervorkehrenden und der freieren, die Thorheit harmloser verlachenden Satyre, sowie jenes ganzen Gebiets, das sich dem rein humoristischen Sittenbilde nähert, die Ueberladung des Charakteristischen bezeichnet. Danach nennt man denn auch dieses ganze Gebiet mit seinen unbestimmten Grenzen Caricatur und wir haben diesen Namen in der Ueberschrift vorgezogen, eben weil er weiter ist, als der Name Satyre, indem er unter einem gemeinsamen Stylkennzeichen diese weite Sphäre befaßt. Wenn wir diesen Begriff schon in §. 151 einführten, so verhütete dort bereits die Anm. den Gedanken an die grellere Schärfe der Ueberladung, von welcher nun die Rede ist, und weil derjenige Ueberfluß des Charakteristischen, der allerdings an sich im Stoffe des Komischen überhaupt liegen und vom Künstler immer verstärkt werden muß, von diesem höhern Grade der Ueberladung wohl zu unterscheiden ist, wurde dort der Name Caricatur nicht weiter verwendet. In der muthwilligen Lust dieses anhängenden Gebiets wird nämlich das Naturmaaß, das auch im Häßlichen besteht, nicht mehr geachtet; das unregelmäßige Glied, Nase, Mund, Hand, Auge, Kopf u. s. w. wächst über die Grenzen bis zur völligen Empörung gegen die Verhältnisse des Organismus und ebenso wird jede sinnliche Bewegung, Ausdruck, Affect übersteigert. Der Maler hat übrigens hierin großen Spielraum, ohne noch in das eigentlich Phantastische überzugehen, von dem wir vorerst wieder absehen; ein Druck, ein Strich kann genügen, den Grad des Ueberladens hervorzubringen, der den Unterschied von der Komik der reinen Kunst begründet. Die Ueberladung kann nun das einzige Mittel sein, das die Caricatur in Anwendung bringt; doch begnü-

sie sich nicht leicht damit, sie setzt die Figur in Handlung. Die Handlung kann einfach sich selbst bedeuten und entspricht dann der Posse; allein die Schärfe der Caricatur beschränkt sich auch darauf nicht leicht, ihr Hauptgebiet ist das des Witzes, wo denn die Handlung nicht sich selbst, sondern Anderes bedeutet. So durchläuft sie nun von dem Boden der gemeinschaftlichen Hauptform, der Ueberladung, die verschiedenen Formen des Witzes in einer Weise, wie es die Malerei als reine Kunst nicht kann, weil sie das Wort nicht zu Hülfe nimmt und ebensowenig ohne Hülfe des Worts blos vergleichend, allegorisirend verfahren will: Klang-Wortspiel, Sinn-Wortspiel, reines logisches Spiel (vergl. §. 198), bildlicher oder vergleichender Witz, Ironie: in allen diesen Formen wirft sie sich umher. Ja die Caricatur benützt nicht blos den Witz, sondern der Witz die Caricatur, da er gern durch bloße Zeichen spricht, vergl. §. 193, 1. Die herrschende Form ist natürlich der vergleichende Witz und da zeigt sie die Stärke der bildenden Kunst, indem sie das „Wie" wegläßt und uns zwingt, das zur Vergleichung Beigezogene für die Sache selbst zu nehmen, während wir doch gleichzeitig wissen, daß es nicht so ist, sondern der verlachte Gegenstand nur durch irgend einen Vergleichungspunct auf das sehr Entlegene, was hier seine Stelle vertritt, bezogen werden kann. Wir verzichten ungerne darauf, die Hauptformen an der Hand schlagender Beispiele aus der reichen Welt dieses so ätzend scharfen und doch so lustigen Gebiets zu durchwandern, und beschränken uns auf einige Winke. Neben dem realen Stoffgebiete steht der Caricatur die ganze Welt der Kunst, Poesie, Fabel offen, um daraus das Bild zu entnehmen, woraus die Pointe hervorspringen soll. So gab Manuel, der beißende Possendichter und Caricaturenzeichner der Reformation, eine Auferstehung Christi nach herkömmlicher malerischer Behandlung des Gegenstands, worauf man statt der kriegerischen Hüter des Grabes Pfaffen sieht, die es sich mit ihren Dirnen wohl sein ließen und nun aufgeschreckt fliehen; so gab die „Caricature" das Abendmahl nach Leonardo da Vinci: in der Mitte sitzt die allegorische Figur Frankreichs oder der Freiheit mit der Geberde Christi, welche die bekannten Worte ausdrückt, Judas Ischarioth ist L. Philipp, auf seinem Beutel steht liste civile, statt des Salzfasses stößt er einen Teller voll Birnen um, auch die andern Figuren tragen die Züge politischer Persönlichkeiten; die fliegenden Blätter gaben ein Bild „der Tanz nach Noten": der russische Bär spielt als Orpheus auf, die deutschen Wappenthiere tanzen danach; hier sieht man in der Benützung classischen Sagen- und Kunststoffes zugleich das Wortspiel und in der Behandlung der Wappenthiere eine beliebte Form der Caricatur, wodurch sich dieselbe wieder deutlich von der reinen Kunst unterscheidet: ein Symbol wird benützt, aber zugleich wieder mit seinem Gegenstande verwechselt, indem

seine Gestalt in die menschliche hinübergespielt wird, so daß z. B. der bairische Löwe die Züge eines bairischen Gebirgsbauern trägt; sehr lustig sind für die Wappen der freien Städte Geldsäcke genommen und anthropomorphisirt. So weiß der Punch mit dem feinsten physiognomischen Humor dem französischen Adler die Züge L. Napoleons zu geben. Dieß Verfahren erinnert uns nun an ein weiteres wesentliches Moment, das wir in Anm. 1 nur berührt haben: an die phantastische Uebertragung und Verbindung von Gestalten verschiedener Reiche. Dort ist sie erwähnt als eine Form, welche besonders im freieren humoristischen Sittenbilde beliebt ist; nun aber ist hinzuzufügen, daß sie aller Caricatur überhaupt nahe liegt, und zwar nicht nur, wie bei den gegebenen Beispielen, aus Anlaß eines bestimmten, einzelnen vergleichenden Witzes oder eines Wortspiels, sondern ganz allgemein als von selbst sich ergebende Steigerung der überhaupt herrschenden Ueberladung des Charakteristischen: diese, an sich schon immer auf dem Sprung, das nach Naturgesetzen Mögliche zu überhüpfen, setzt, wie und wann es ihr beliebt, über diese Schranke wirklich hinüber, macht aus der Wahrheit, daß der menschliche Organismus durch seine verschiedenen Unregelmäßigkeiten in die Aehnlichkeit mit Mechanischem, Vegetabilischem, Thierischem versinkt, Ernst und treibt nun solchen vergleichenden Witz im Großen ohne den speziellen Zusammenhang einer einzelnen Pointe dieser Art. So liebt denn die Caricatur überhaupt die phantastische Travestie, die muthwillige Gestaltenverwechslung, die wir zuerst in §. 214 aus der Stimmung des Humors überhaupt abgeleitet und als geschichtliche Form des mythisch Komischen in §. 440, 2. mit dem Namen des Grottesken eingeführt haben; Mechanismen, Pflanzen, Thiere werden zu Menschen und umgekehrt, sei es durch deutliche Verbindung von Gliedern und Theilen dieser verschiedenen Reiche, sei es durch unbestimmteres Hinüberspielen. Grandville hatte bekanntlich große Stärke in dieser Form. Allerdings wird aber mit ihr der Humor so bodenlos, daß er über die satyrische Absicht hinausspielt, und so bleibt es dabei, daß das freiere, nahezu tendenzlose, humoristische Sittenbild diesen komischen Mythus besonders liebt. Das Naturgesetz wird übrigens nicht blos in der Gestalt, sondern auch in der Bewegung, im ganzen Umfange des Gesetzmäßigen übersprungen; Töpffers geistreiche Skizzen gehen großentheils im Reiche des Unmöglichen vor sich und handeln, als gäbe es keine Schwere, keinen Hunger u. s. w., setzen aber diese Nothwendigkeiten doch wieder voraus und das eben ist der Spaß (vergl. „Gavarni und Töpffer“ Jahrb. d. Gegenw. Juni 1846). Diese frei phantastische Komik wird denn auch, woran eben dieß Beispiel erinnert, zur Erdichtung ganzer cyklischer Reihen vorzüglich aufgelegt sein und in diesen ganze humoristische Persönlichkeiten, närrische Typen episch durch eine vollständige Ho-

führen oder wenigstens ein Thema nach allen Seiten, wie in den Todtentänzen, durchspielen. Man sieht, wie hier die Malerei mehr und mehr frei dichtend auftritt, was auf §. 694 zurückführt. Die Anlehnung an einen gegebenen Text kann dabei auch wegfallen, im Ganzen aber bleibt sie ein Hauptmerkmal der Unselbständigkeit des, obwohl so großen und bedeutenden, Gebiets, das uns hier vorliegt. Es wäre sehr interessant, das Verhältniß zum Texte näher zu beleuchten, wie er bald den Witz erst vollendet, wie bald umgekehrt die Caricatur ganz an die Stelle des Wortes, eine komische Hieroglyphe, tritt, wie sie ein andermal nur ein Motiv aus ihm entnimmt; das Letztere liebt namentlich jenes von satyrischer Absicht freiere humoristische Sittenbild: der Text sagt, was die dargestellten Personen sprechen, der Künstler zeigt uns, wie Menschen bei solcher Unterhaltung, wo sie sich ganz gehen lassen, ganz naiv hinträumen u. s. w., eben gerade aussehen. Der Text kann dabei einen Witz enthalten (vergl. §. 193 Anm. 1) oder nicht. Hier fällt dann freilich mit der Satyre auch die Uebertreibung, also das Grundmerkmal, das der Caricatur den Namen gibt, häufig ganz weg und man befindet sich im reinen Sittenbilde; allein die Kunst hat eine Masse flüchtiger Gedanken, die sie nur rasch hinwerfen, in die Welt schleudern will, und so übergibt sie dieselben, leicht und geistreich ausgeführt, der vervielfältigenden Technik, durch deren Mittel nun dieses ganze Gebiet seine große praktische Bedeutung verwirklicht. — Eine Geschichte der Caricatur nach Styl und Stoffen wäre eine höchst lohnende Aufgabe; die Geschichte der Staaten, der Religion, der Gesellschaft wäre dabei so tief betheiligt, als die Geschichte der Kunst, der nationalen Auffassungen und Formen. In neuerer Zeit hat sich neben dem geistreichen Wurfe und der leicht aufschäumenden, eleganten, freilich oft mehr frivolen, als komischen Bosheit der französischen, neben der markig groben Herbe, der schwer und tief einschneidenden, grasser überladenden Schärfe der englischen Caricatur entschieden ein eigener deutscher Caricaturstyl ausgebildet, der ganz den deutschen Charakter ausdrückt, indem bei aller Schärfe doch der Humor über den bittern Ernst vorwiegt und in gutmüthiger Laune hanswurstartig die Miene einer gewissen gemüthlichen Dummlichkeit annimmt; das Hauptverdienst bleibt den fliegenden Blättern.

§. 743.

Durch die Nachbildung in Metall, Holz, Stein bietet die vervielfältigende Technik, die aber hier ein bedeutendes reproductives Kunsttalent in Anspruch nimmt, sowohl einen Ersatz für die Anschauung des ausgeten Gemäldes, als auch eine Form leichter Mittheilung der augenblicklichen

Erfindung und führt so die Kunst im weitesten Umkreis in das Leben ein. Im Wesentlichen auf Zeichnung und Schattengebung beschränkt (vergl. §. 664. 665), verbindet sie sich doch annähernd auch mit dem Colorit.

Wir haben Formen vor uns, die zwar nur anhängend, weil nur nachbildelnd und vervielfältigend sind, aber das Wiedererzeugen und Uebertragen in eine andere Darstellungsform fordert ein Hinein-Empfinden in das Original, das unendlich viel mehr, als bloße Nachahmung, ist und diesen Formen den Namen der beseelten Technik (§. 518, a.) sichert, durch welche die Kunst vom Handwerk sich unterscheidet. Mit einem Theile derselben verhält es sich so, daß auch der erfindende Künstler selbst sein Werk auf ein leicht zu behandelndes Material übertragen kann, so daß die Technik, die das Weitere zu übernehmen hat, mit der Kunst nur in entfernterem Verhältniß sich berührt oder wirklich nur noch Handgriff ist; hier muß also er selbst in die besonderen Bedingungen des Materials sich einfühlen; wir behalten aber zunächst den Fall der sinnigen Nachbildung im Auge. Der unendliche praktische Werth dieser technischen Mittel liegt nun in der Verbreitung der Kunst-Anschauung in die Massen; allerdings wird die Zeichnung, die Licht- und Schattengebung, deren Trennbarkeit vom Ganzen der Malerei in den angeführten §§. schon zur Sprache gekommen ist, (mit einiger Ausnahme, wovon nachher) hier wirklich isolirt, der Maaßstab wird bedeutend verkleinert, aber trotzdem sind es Erfindungen von weltgeschichtlicher, völkerbildender Bedeutung wie die Buchdruckerkunst, mit der sie Hand in Hand gehen.

Wir stellen den Metallstich, wiewohl der Holzschnitt älter ist, voran, weil nur in Vergleichung mit ihm gezeigt werden kann, was diesem und dem Steindruck fehlt, und sprechen zuerst von der vollkommensten Form, dem Kupferstich. Im Abdruck fühlt sich bei allen diesen Mitteln der Vervielfältigung das Material, sein Element, seine Stimmung durch. Die kräftige, klangvolle Härte des Metalls nun hat an sich einen Charakter, der monumental gemahnt, und das Eingraben des Stichels in seinen soliden Stoff erinnert uns durch eine natürliche Symbolik an die durchschneidende Kraft, wodurch sich der historische Mensch in die Erinnerung dauernd eingräbt. Zugleich setzt nun aber das Kupfer dem Grabstichel nicht allzugroßen Widerstand entgegen; es ist hart genug, einen kräftigen, gesammelten Druck der Hand zu verlangen, aber auch weich genug, ihr zu gestatten, daß sich das feinste Gefühl in sie lege und in der Art ihrer Bahn, im Anschwellen, Nachlassen, in den Figurationen der Striche sein inneres Geheimniß ausdrücke. Je mehr die Kunst diese Empfänglichkeit des Materials benützen lernt, desto mehr schreitet sie, zwar im Elemente des Farblosen, von dem mehr sculptorischen Charakter der einfachen

nung und Modellirung zu einem erfüllten, gesättigten Nachbilde des durch geführten malerischen Scheines fort. Ueberdieß sind nun aber chemische Wege entdeckt worden, die ein Verfahren erlauben, welches die flüssigen Mittel nachahmt, die der Maler mit dem Pinsel aufträgt, damit kann und muß sich dann auch die Arbeit des Grabstichels (und der Nadel) wieder vereinigen, und hiedurch ist die Steigerung zum Malerischen um eine weitere Form bereichert. Indem wir diese Steigerung näher betrachten, kommt zugleich der Unterschied der Verfahrungsweisen bestimmter zur Sprache. Der Kupferstich beginnt mit dem bloßen Umrisse und geht über zur Angebung des Schattens durch nebeneinander gelegte Linien (Schraffiren). Wenn nun schon der Umriß durch den Unterschied der leichteren Führung und der stärkeren Drucke der Hand die vollen Formen der umschriebenen Gestalt dem Gefühle anzudeuten vermag, so bleibt auch die Schraffirung nicht bei einfachen Strichlagen, bei gleicher Stärke der Striche stehen, sie eignet sich jene zarten und doch kräftigen Unterschiede in Nachlaß und Schwellung der Linie an, sie führt geschwungene Linien, durchkreuzt die geraden und geschwungenen in vielfacher Weise, sie setzt Puncte und mancherlei kleine Striche in die Vergitterung. Wir führen hier beiläufig die Punctir-Manier an, die blos mit Puncten modellirt, aber nur, um zu sagen, daß ihr mit der Bahn der Hand auch Bahn und Schwung des energischen Gefühls völlig abgeht. Das Punctuelle muß sich mit der Linie verbinden. Durch dieses Verfahren hat nun der Kupferstecher alle Mittel in der Hand, sowohl die Form, als auch die Art und Textur der Stoffe und mittelbar dadurch die Farbe auszudrücken. Allein noch mehr: er vermag die allgemeinen Beleuchtungsverhältnisse, Local-Ton und allgemeinen Ton in allen feinsten Lichtblicken und Schatten-Abstufungen wiederzugeben. So haben wir denn jenen Gang vor uns, der von dem mehr Plastischen der bloßen Zeichnung, dann der sparsameren, dann der volleren Modellirung immer mehr zum ganz Malerischen fortschreitet, worin der Umriß als solcher völlig getilgt ist, keine Stelle der Fläche übrig bleibt, in welche der Stichel nicht gedrungen wäre, um eine vollkommen ausgefüllte Wechselwirkung eines Ganzen von Körpern und Lichtverhältnissen herzustellen, ja woraus uns selbst ein Gefühl der Farbe entgegenquillt. Alles jedoch im Elemente jenes Grundcharakters des Metallischen, des Eingegrabenen. In einem andern Verfahren, dem Radiren, fällt dieser Charakter eines innigen Durchdringens und Ueberarbeitens der Metallfläche weg, er wird einem Vortheil anderer Art geopfert: der Künstler zeichnet mit leichter Hand in den widerstandslosen Aezgrund und läßt die Eingrabung durch ein chemisches Mittel vollziehen. Damit gehen denn die Feinheiten verloren, welche in der zarteren oder breiteren, seichteren oder tieferen Taille der mit dem Grabstichel arbeiten-

den Hand liegen, gewonnen aber ist der Ausdruck des geistreichen, leichten Wurfs in der flüssigeren Linie. Ein Unterschied des mehr Graphischen und des in vollerem malerischem Scheine Gehaltenen bildet sich allerdings auch hier aus, doch ist nicht die Welt von abgestuften Tönen erreichbar, wie im Stich, der Charakter des Ganzen bleibt doch mehr der graphische. Das Radiren stellt sich im Ganzen näher zu den Formen, die mehr den Charakter des raschen Uebertragens der Erfindung, den Charakter des Unmittelbaren tragen, wovon nachher. — Der eigentliche Kupferstich nun erreicht jene Fülle allerdings schon durch das Mittel des Eingrabens mit dem Stichel. Allein es tritt nun auch das erwähnte weitere Verfahren auf, welches die flüssigen Mittel der Malerei durch Einäzen der Abstufungen des Dunkels (getuschte Manier, aqua tinta) oder durch Herausschaben des Hellen (Schab-Manier, schwarze Kunst) nachahmt. Es ist klar, daß nun ein großer Vortheil gewonnen ist in Nachahmung jener ganzen Welt von Wirkungen der allgemeinen Potenzen, welche an sich nicht durch Linien bestimmbar scheint, weil sie den Charakter des Ergossenen hat. Allein ebenso klar ist es, daß die Nachahmung dieser Erscheinungen durch die mit dem Grabstichel gezogene Linie gerade darum mehr künstlerisch ist, weil dieses Mittel den Meister nöthigt, die Natur des Gegenstandes erst in ein anderes, zunächst fremdartiges Medium zu übersetzen, wodurch er die Feinheit seines Gefühles erst in ihrem wahren Umfang erproben kann. Ueberdieß gewinnt er hier die ganze Schärfe der Zeichnung für das Gebiet, wo solche hingehört, nämlich die feste Form. Jene Manieren bedürfen zur Umschreibung der Form in ihrer Bestimmtheit, wie gesagt, der Mithülfe des Stichels oder der Nadel; aber auch da, wo das Unbestimmte in der Sache liegt, im ganzen Gebiete der Schattengebung mit ihren Uebergängen, treibt sie ein Gefühl des Mangels an Halt und Mark zu den verschiedenen Methoden der Verbindung mit diesen graphischen Werkzeugen, wodurch denn allerdings ein hoher Grad von Vollkommenheit in Wiedergebung des Malerischen erreicht worden ist. — Vor dem Kupferstich hat nun der Stahlstich die noch größere Dauerhaftigkeit des Materials voraus, welche ungleich mehr Abdrücke erlaubt. Allein dieser industriöse Vorzug ist auch sein einziger und mit schweren künstlerischem Nachtheil erkauft. Der Stahl ist zu hart; er läßt die dünnste Linie zu, aber er widersteht der eingrabenden Hand zu sehr, er gestattet ihr nicht, ihr Gefühl im Anschwellen des Zugs geltend zu machen, ihm fehlt daher das Lebendige, das Anwachsen, der Saft, die Rundung, das Metall fühlt sich zu stoffartig durch, es ist Alles kratzig, spröd, man hat eine Empfindung, wie wenn man Tritte auf gefrornem Schnee knarren und pfeifen hört. Ganz wird dieser Charakter auch durch Anwendung des Punctirens, Radirens, der Tusch- und Schabmanier nicht getilgt, das

Metallische klirrt und rasselt mit all seiner Härte auch durch diese Verfeinerungen hindurch.

Dem Metallstiche stehen die leichteren und beweglicheren Formen des Holzschnitts und Steindrucks zur Seite. Im Erzeugnisse des Holzschnitts fühlt sich nun zwar die lockrere Textur, aber auch troß dem vertrockneten Zustande, worin das Holz verwendet wird, durchaus wohlthuend der saftig weiche Charakter des vegetabilischen Stoffes durch. Dieß widerspricht nicht dem gewöhnlichen Urtheile, daß er mehr Kraft, weniger Zartheit habe, als der Kupferstich. Der Holzschnitt ist bekanntlich eine aus dem Holz erhöht herausgeschnittene Zeichnung. In diesem Verfahren fallen nun ebenfalls die Vortheile weg, welche wir bei jenem Eingraben gefunden haben: da ist nicht die fortrückende Hand, die durch Nachlassen und stärkeren Druck gegen mäßigen Widerstand das künstlerische Gefühl offenbart; die zarten Uebergänge, die Töne werden nur mühsam und annähernd nachgebildet; die Methode, die durch Aezen das Flüssige nachahmt, fällt als unmöglich ohnedieß weg. Allein jede Linie für sich hat doch jenen wohlthuend vegetabilisch saftigen, allgemein weichen Charakter, der zugleich in der Verstärkung der tieferen Schatten eine kräftige, ergiebige, sättigte Derbheit entwickelt. Da die zarteren Ton-Abstufungen nur mit Qual erreicht werden, ist diese saftige Derbheit gerade das, worauf der Holzschnitt arbeiten muß. Er ist daher ungleich mehr auf sculptorische Haltung angewiesen, als der Metallstich; Umriß mit mäßiger Angabe der Modellirung und der Beleuchtungsverhältnisse des Ganzen ist seine Hauptstärke. Er läßt eine Steigerung nach dem Malerischen allerdings zu, der Spielraum soll nicht zu enge gezogen werden, aber es ist moderne Verkehrtheit, ihn zum Wetteifer mit Kupfer- und Stahlstich hinaufzuschrauben. Es ist schon viel, wenn der Zeichner verfährt wie mit der Nadel im Radiren und dem Formschneider überläßt, dieser freien Bewegung zu folgen; ein Verfahren, als zeichnete er einem Kupferstecher vor, geht entschieden über die Grenze. Die Deutschen haben sich neuerdings ein bedeutendes Verdienst in der Rückführung des Holzschnitts auf seine ursprüngliche, tüchtige, naive und doch geistvolle Einfalt erworben, insbesondere ist ein Werk wie Rud. Weigels „Holzschnitte berühmter Meister", worin wir mit so reinem Gefühl und Verständniß das Mark des alten Holzschnitts nachgebildet sehen, mit Freuden zu begrüßen. Es kann nun im Holzschnitte das künstlerische Gefühl allerdings nicht ebenso in die Fingerspitzen übergehen, wie im Kupferstich, doch ist das Band zwischen Seele und Technik nicht so zerschnitten, daß wir nur einen erfindenden, der Ausführung fremden Künstler als Vorzeichner auf der einen und den Formschneider auf der andern Seite hätten: ein Dürer und Holbein hat ohne Zweifel nicht nur auf Holz vorgezeichnet, sondern auch selbst geschnitten;

ferner ist der Holzschnitt ja auch nachbildend, er copirt Gemälde, Tuschzeichnungen u. s. w.: hier verlangt er ebenfalls das reproductive Talent für die schwierige Uebersetzung in ein fremdes Material, das eine andere Sprache, einen andern Vortrag fordert; allein die Trennung ist möglich, das Unmittelbare, was warm aus dem Geiste kommt, wirft sich rasch, handmäßig im Zeichnungs-Charakter auf das Holz, überläßt das Weitere der Ausführung, die nun zwar auch noch Sinn und Empfindung fordert, aber doch schon näher am bloßen Handwerk steht, und dann dient der Holzschnitt vorzüglich der augenblicklichen Erfindung, die ihren Gedanken weniger ausführen, als schnell mittheilen will, der geistreichen momentanen Wirkung, der Caricatur, der Illustration; der Bund mit dem Buchdruck ist hier besonders naturgemäß und so die reichste Vermittlung mit dem Leben begründet. — Die andere dieser rascheren, leichteren Formen ist der Steindruck. Sie strebt allerdings ungleich mehr zur malerischen Ausführung und zwar auch ganz abgesehen von den Nachahmungen der Methoden, die eigentlich anderes Material voraussetzen, des Stichs, des Radirens, der Tuschmanier durch das sogenannte Spritzen u. s. w.: Uebertragungen, von denen wir Umgang nehmen, um bei dem zu verbleiben, was der Lithographie einzig natürlich ist, der Manier der Kreidezeichnung. Hier fühlt sich nun die Natur des Steins durch: das Körnige, korn-artig Rauhe, woran die Kreide in wolligem Strich ihre Theile abläßt. Die flockigen Linien lassen jede Art von Schwäche und Kraft des Drucks zu, fließen unmerklich in einander, nähern sich so dem Flüssigen und gestatten alle die feinen Uebergänge und Töne, welche die Haltung des malerischen Styls mit sich bringt und worin die Textur der Stoffe, selbst die Farbe sich andeuten läßt. Dafür fällt nun aber die Schärfe des Schnitts und Stichs, die Präcision der Linie weg, nicht nur wie sie dem Metalle, sondern auch wie sie dem Holz abgewonnen wird. Es ist kein eigentliches Vermählen mit dem Material, nur ein Hauch, ein Schatten, der darüber geworfen ist; es gibt so, wie es einen Kupferstecher und Formschneider gibt, keinen Lithographen, da der Künstler, sei er nun erfindender Meister oder bilde er nur die Erfindung eines Andern nach, leicht wie auf Papier zeichnet und dann nur noch die chemische Behandlung des leeren Theils der Fläche und hierauf der Abdruck folgt; es bildet sich also hier keine besondere Form beseelter Technik, sondern eben die künstlerische Technik, die auch außer diesen vervielfältigenden Künsten thätig ist, mag sie productiv oder nachbildend sein, die Kreidezeichnung nämlich, arbeitet hier für die Vervielfältigung. Dieses Wegfallen des Kampfes mit dem Materiale, diese Losheit gibt der Lithographie eine gewisse Leere, man hat ein Gefühl des mangelnden Bandes, worin zugleich das Kalte und Todte des Steins empfunden wird. So bedeutend die Mittel einer malerischen Darstellung sind, über die sie verfügt, so thut

sie daher doch besser, nicht in so vollem Umfang wie der Kupferstich, wiewohl in vollerem, als der Holzschnitt, mit der Oelmalerei zu wetteifern. Dem Zweige nach ist sie mehr auf Sittenbild und Landschaft, als auf Geschichte gewiesen, denn eben, weil sie ihre Züge nicht durch Eingraben in das Material hineinarbeitet, oder, sofern sie es in Stich und Schnitt versucht, doch die wahre Schärfe dieses Verfahrens nicht erreicht, kann sie keine wahre Empfindung des Monumentalen hervorbringen. Vorzüglich dient nun aber die Lithographie auch der augenblicklichen Mittheilung des raschen künstlerischen Gedankens, sie gleicht darin dem Holzschnitt, ja sie ist noch beweglicher, als dieser, weil zwischen das Zeichnen und den blos mechanischen Abdruck keine weitere Technik in die Mitte zu treten hat wie bei diesem. — Endlich lassen sich nun diese Formen der vervielfältigenden Technik, vorzüglich aber die Lithographie, auch mit der eigentlichen Farbe verbinden: ein Ton oder mehrere Töne mit hervorgehobenen Lichtstellen werden durch eine oder mehrere Tonplatten hervorgebracht und von da ist nur ein Schritt zu dem Druck mit mehreren Farben, der ein mehr oder weniger annäherndes Bild von der wirklichen und ganzen Farbenwirkung der Natur und Kunst gibt und so einen Ersatz für die selbständigen Werke der Malerei in die Massen verbreitet, der zwar nicht die Tiefe des Kupferstichs hat, aber auch nicht die Abstraction verlangt wie dieser und die andern farblosen Nachbildungen. — Vom Daguerrotyp haben wir bei dem Porträt gesprochen; es gehört eigentlich nicht zu den Vervielfältigungsmitteln, weil es blos eine vereinzelte mechanische Kopie liefert, welche nur durch wirkliche Beiziehung jener sich vermehren läßt. Seine positive Bedeutung liegt darin, daß es als Beihülfe für die künstlerische Nachbildung eines Gegenstandes dienen kann; doch nur behutsam ist es zu verwenden, weil es, wie dort gezeigt, eine falsche Wahrheit gibt; unbedenklich ist es nur für außerkünstlerische Zwecke und leblos unbewegliche Gegenstände zu brauchen.

§. 744.

Die verschönernde oder Decorations-Malerei wirkt theils in Herstellung des Scheins einer wirklichen Umgebung für die Schaubühne, theils ergänzt sie schmückend das Werk der Baukunst, insbesondere dessen Inneres. Hier erfindet sie ein architektonisch bemessenes phantastisches Formenspiel: die Arabeske, die zunächst dem Zwecke der Einfassung und Ueberleitung dient, aber durch tiefsinnige Beziehungen zu höherem Kunstwerthe sich erheben kann. Diese Form verbindet sich auch mit der Illustration und wird hier vorzüglich von der vervielfältigenden Kunst gepflegt. Endlich ist die Malerei in Verzierung der untergeordneten Tektonik thätig.

Wir verändern die Ordnung der Momente, worauf in den §§. 545 ff. die anhängenden Formen begründet sind, nach dem Werthe, den sie in den einzelnen Künsten haben. So führt uns in der Malerei die absteigende Linie von der noch mit freiem Kunstgeist erfindenden, aber stoffartig bestimmten Caricatur zu der sinnvoll reproductiven Nachbildung, von da zu der bloßen Verschönerung. Hier ist die bedeutendste Sphäre die Bühnenmalerei, wenigstens die moderne, die nicht nur das Nothwendigste von architektonischer Umgebung, Straßenprospecten mit einer Andeutung landschaftlicher Natur, sondern entschieden malerisch wirkende architektonische Innenseiten und Landschaften herzustellen hat. Die beschränktere Skenographie der Alten war übrigens doch ein wichtiges Moment für Ausbildung der Perspective. Den Schein der Tiefe hervorzubringen ist ein wesentlicher Theil der Aufgabe dieses Nebenzweigs, die zunächst fordert, daß das Umgebende überhaupt bezeichnet und so die mimische Handlung erläutert werde, zugleich aber den tieferen Anspruch stellt, daß das Scenische die Handlung ästhetisch stimmend ergänze. Dabei kann die Bühnenmalerei Geist und höheren Kunstsinn zeigen, sie ist und bleibt aber nicht nur an sich eine blos anhängende, sondern auch in der Ausführung eine gröbere Kunst, weil die Art, wie sie Alles auf eine Fernwirkung anzulegen hat, mehr Handwerksberechnung, als eigentliches Kunstgefühl in Anspruch nimmt, und weil sie neben der künstlerischen Täuschung der Einen Fläche im Hintergrund noch auf rein äußerliche des scheinbaren Zusammengehens der Seiten-Coulissen abzusehen hat. Beleuchtung hat malerisch mitzuwirken. Die Uebersteigerung dieser Dinge, die hetzende Ueberschüttung der Sinne ist moderne Blasirtheit und erdrückt den Mittelpunct, dem sie doch nur dienen sollten, die dramatische Kunst. — An diesen Zweig lehnt sich die zur Täuschung gesteigerte Vedute in Mauerprospecten, in Dioramen u. dgl. — Ein Anderes ist nun die Decoration als Verzierung der architektonischen Fläche, bei welcher im Unterschied von der Freske diese ganz in Geltung bleibt, die Malerei also sie nicht als bloßes Mittel zur Anheftung ihres selbständigen Scheins benützt, sondern sich ganz unterordnet und daher jede bestimmtere Form, die sie verzierend anbringt, architektonisch stylisiren muß. Als Verzierung des Aeußern ist diese Art der Decoration Polychromie und bei der Baukunst (§. 573) besprochen; nicht eben so zweifelhaft, wie hier, ist ihre volle Berechtigung in Ausschmückung des Innern. Handelt es sich nun blos um den allgemeinen Farben-Ueberzug der Flächen, so ist auch dieß eine Mitwirkung der Malerei zu der Baukunst, die eigentlich als Anhang zu dieser angesehen werden muß; auch die Erfindung bestimmterer Verzierungen aus der vegevegetabilischen Welt und andern Gebieten, denen das Ornament überhaupt seine Motive entnimmt, ist immer noch mehr ein malerisches Ausblühen

der Architektur, als ein Hinüberwirken der Malerei; diese Sphäre ist daher in §. 573 schon mitbesprochen. Die Bestimmung der Muster für die weichen Stoffe, womit Räume und Geräthe bekleidet werden, durch die Malerei, trägt, wo sie ihrer Aufgabe treu bleibt, ebenfalls den architektonischen Ornamentscharakter, der ihre Erwähnung zu §. 596, a. begründete. Wirklich Malerisches in Teppichform zu weben, zu sticken, mag im Kleineren anmuthiges Spiel sein, im Großen mußten wir die Versetzung in solches Material bedauern (§. 660 Anm. 2). Auch die in Glas übertragene Wand=Decoration ist bei der gothischen Baukunst (§. 592, a.) schon erwähnt. Die Glasmalerei soll sich ebenfalls nicht übersteigern, nicht selbständige Gemälde zu geben suchen, sondern das Prinzip kleinerer Gruppen in architektonischer Feldertheilung und zugleich Teppichartiger Behandlung des Ganzen walten lassen. — Die Decoration der Wand kann die Hauptfläche einfärbig halten und nur die Grenzen der Architektur-Glieder mit figurirteren Stäben, Säumen einfassen, sie kann das Ganze mit einer freien Nachbildung der Skenographie schmücken, wie dieß in der bekannten Rokoko-artig phantastischen Weise von den Römern geschah, sie kann es mit wiederkehrenden Formen überkleiden, deren buntes, doch von geometrischen Einheiten beherrschtes Spiel wir bei der maurischen Baukunst bereits als Arabeske erwähnt haben (§. 588, a.) In schlichterer Weise sind gewöhnlich die Dessins unserer Papiertapeten gehalten, styllos, wie gegenwärtig alle verschönernde Kunst. Es ist nun aber die Einfassung und Einsäumung, welche zu einer bedeutenderen Form führt. Sie vermittelt durch jene Säume zunächst die architektonischen Haupttheile; sie kann aber zugleich Wandgemälde mit den Flächen und den Schlußgliedern derselben überleitend verbinden, und nun wächst sie aus Stäben, Bändern, Blumen- und Ranken-Formen immer in's Vollere, bis sie dahin gereift ist, etwas vom Geiste des malerischen Kunstwerks in sich herüberzunehmen und hier phantastisch ausblühen zu lassen. So weit gediehen kann diese Form immerhin auch für sich allein, ohne die Mitwirkung eigentlicher Wandgemälde, sprechen und in breiten Säumen durch ihre bunten Verschlingungen die Bestimmung des Raums u. s. w. andeuten; doch bleibt ihre wahre Stellung die einer Einfassung, worin sich zugleich der Inhalt eines selbständigen Werkes der Malerei wie in einem Echo wiederholt. Dieß ist nun die Arabeske im reicheren, volleren Sinne des Worts. Von der einen Seite ist sie architektonisch bestimmt und gerade darin liegt das Motiv zum Phantastischen, denn die architektonisch verwendete organische Bildung ist in ein fremdes Element versetzt, das sie aus ihren Fugen zieht: das in sie eingedrungene geometrische Gesetz bringt nothwendig die theilweise Aufhebung des organischen Gesetzes mit sich. Diese Art von Gesetzlosigkeit bestimmt nun den Künstlergeist zur Entbindung des Traumartigen in der Phantasie:

geometrisch und vegetabilisch, thierisch, menschlich organische Gestalten gehen phantastisch ineinander über. Diese Phantastik ist aber kein Chaos, auch nicht blos äußerlich von dem geometrischen Schema der Baukunst geordnet; das Gesetz der organischen Bildung bringt vielmehr, nachdem es in der Grundlage abgeschafft ist, in einer neuen Form wieder ein, nämlich als ein Gesetz der künstlerischen Entwicklung einer Form aus der andern. Es macht sich hier der Begriff des Motivs sowohl im Sinne von §. 493, ¹., wo in der Anm. auch wirklich das Ornament schon berührt ist, als auch im Sinne von §. 499, ². geltend: jede Form soll begründend und jede soll begründet sein; wie Ranken und Blätter laufen, sich spalten, sich zurückwenden, wie Pflanzenform in Thierform übergeht und umgekehrt, wie Genien aus Blumenkelchen lauschen u. s. w.: das Alles gestaltet sich durch einen in der Tiefe des Kunstgefühls treibenden Keim, der Eines aus dem Andern hervorwachsen läßt. Nun aber legt sich in diese Welt erst der tiefere Sinn, der Gedanke. Er webt und schwebt durch sie hin und her wie die tiefere Bedeutung durch das Mährchen, mit dem man die Arabeske oft genug verglichen hat. Hiedurch ist denn die Bahn eröffnet, wodurch die Arabeske in unendlichen geistreichen Andeutungen Sinn und Idee des Raums, der Kunstwerke, die sie umsäumt, wiederholen, ernst und humoristisch accompagniren, paraphrasiren wird, wie die Musik im Phantasiren ein Thema umspielt. Zugleich ist es ihr unbenommen, in ihre Felder und Oeffnungen auch ganze kleine Scenen, organisch regelmäßige Gestalten in naturgemäßerer Handlung einzuflechten. — Die Arabeske wirft sich nun auch auf ein kleineres Feld, auf vergänglicheres Material, gesellt sich zur Caricatur, zur Illustration. Die Grundlage bleibt auch hier architektonisch: sie umrankt Einfassungen einer geregelten Composition, sie spielt an der architektonischen Form von Buchstaben (Initialen), Colonnen hin und her und läßt den Inhalt des Textes phantastisch ausathmen, ausblühen. Hier ist der Ort für die Kunst der Miniatur-Malerei in Farben, hier für die künstlerische Genialität, welche, auf völlige Ausführung mit den Mitteln der Farbe verzichtend, dem inneren Ueberfluß der Schöpfung sein Bett in der Zeichnung, in Holzschnitt, Stich, Lithographie anweist. Der deutsche Geist hat, wie wir in dem Abriß der Geschichte angeführt, frühe schon auf diese geistreichen Spiele nur zu viel Kraft verschwendet, aber er hat auch immer gezeigt, welche Fülle sie in sich aufnehmen könne. — Endlich wirft die Malerei, wie die Plastik, einen Abglanz ihres höheren Lebens selbst auf die kleine Welt des nächsten Bedürfnisses, auf die Werke der Zierplastik bis hinunter auf Dosen und Tabakspfeifen, wir verfolgen diese im Kleinen verschwindenden Strahlen, nachdem wir sie schon zu §. 596, ². angedeutet und namentlich die Vasenmalerei berührt haben, nicht weiter.

§. 745.

Lebendigen Naturstoff bearbeitet die schöne Gartenkunst. Sie erhöht ästhetisch ein Angenehmes, indem sie den Spaziergang idealisirt. Im Ganzen malerisch hat sie zugleich ihre architektonische Seite. Der Gegensatz der Style hat auch in ihr seinen Ausdruck gefunden.

Das letzte Moment, das sich als Grundlage einer anhängenden Form geltend macht, führt uns hinaus in die wirkliche Natur. Der tiefe Mangel, der in aller Verwendung unmittelbar lebendigen Naturstoffs zur Kunstform liegt (vergl. §. 490), muß sich besonders da geltend machen, wo dieser Stoff nicht die Lenksamkeit der freien Bewegung hat, sondern in Massenhaftem und Unbeweglichem wie Erde, Wasser, Pflanze besteht. Das Prinzip einer ästhetischen Verarbeitung dieser Stoffe kann nur ein malerisches sein; der schöne Garten, d. h. der Garten, der nicht mehr dem landwirthschaftlichen Nutzen, sondern dem freien Ueberschusse des Nützlichen, dem Angenehmen dient und zu diesem Zwecke das Schöne herbeizieht, ist eine mit wirklicher Erde u. s. w. vorgetragene Landschaft. Damit verknüpft sich Architektonisches in der nöthigen Gestaltung des Bodens und der strengeren Vermessung einzelner Theile, im engeren Sinne malerisch ist die Berechnung des Eindrucks, den Fassung und Bewegung des Wassers machen soll, und die Gruppirung der Bäume und anderer Pflanzen nach Form und Farbe. Die doppelte Verbindung mit Außerästhetischem — in Material und Zweck — hebt Werth und Reiz dieser anhängenden Form nicht auf, wenn nur der Gartenkünstler seiner gemischten Aufgabe sich bewußt ist und daher nicht mit der eigentlichen Malerei wettzueifern sucht. Es handelt sich ja in Wahrheit nicht um eine einheitliche Landschaft, sondern der Genießende bewegt sich fort und dabei sind ihm schöne Ueberblicke zu eröffnen, Ruhepuncte und Aussichten herzustellen, die nur in sehr annäherndem Sinn ein Ganzes darstellen können, vielmehr an einzelne landschaftliche Studien erinnern. Das Absichtliche darf hier durchaus nicht verhehlt werden, sondern soll sich in jener bestimmteren Vermessung einzelner Theile unbefangen aussprechen. Der Spaziergänger entbehrt die freie Schönheit der zufällig gefundenen ästhetisch erfreuenden Landschaft im Großen und genießt dafür den Vortheil einer von Menschenhand gepflegten, gereinigten Natur, wo ihn nicht rohe Zufälligkeit, Schmutz, Verkrüpplung, Raupenfraß, wüster Lärm, Anblick von Thierquälerei, überhaupt die Qual des Lebens in der reinen Stimmung stört, die ihm aus dem bescheidenen Nachbilde dessen zufließt, was der künstlerische Blick in einer großen und freien Erscheinung des landschaftlich Schönen zusammenfaßt. — Es ist interessant, wie der Gegensatz der Stylrichtungen, der uns überall begleitet,

auch hier sich geltend macht. Der plastische Styl hat die streng regelmäßigen Gärten geschaffen; allerdings äußert sich hier, am massenhaften Stoffe, das Plastische eigentlich architektonisch, als durchgängige Gemessenheit. So waren die Gärten der Alten, so hat in der Zeit des Classicismus der romanische Geschmack der Franzosen den Garten behandelt. Da im Rokoko neben der abstrakten Regel die Willkühr des Schnörkels herrschte (vergl. §. 373), so lief dieser Styl in jene bekannten Spielereien, die den Baum zur Form von Vögeln, Wappen u. s. w. beschnitten, und in ähnliche Grillen aus. Der malerische Styl wurde dagegen in dem germanischen England geschaffen. Er begann mit einem Ueberschuß, einem unnatürlichen Suchen des Natürlichen, (künstliche Felsen, Wasserfälle u. dgl.), einem affectirt chaotischen Häufen des Mannigfaltigen (Tempel, Moscheen, Einsiedeleien u. s. w.), einem Nachahmen der Landschaftmalerei in ihrer pathetischen, heroischen Form, zugleich einem Nachahmen bestimmter Natur (Schweiz, Arkadien u. s. w.), ja einem Uebertritt in die musikalische Wirkung und die Dichtung, indem er bestimmte Stimmungen und Ideen hervorrufen wollte. Eine Neigung dazu scheint übrigens schon in den spätrömischen Villen sich geregt zu haben (Villa des Hadrian). Endlich legte sich diese Uebersteigerung und kam das einfach Malerische im modernen englischen Park auf. Uebrigens stehen wir hier im Geschmacksgebiete, wo die individuelle Neigung gilt. Zieht Jemand den plastischen Styl vor, wie z. B. Hegel, so ist daher nicht mit ihm zu rechten. Man mag auch in passenden Uebergängen die beiden Style verbinden.





